

Министерство образования и науки Российской Федерации

УДК 793.3

ГРНТИ 13.09.00; 13.21.00; 13.01.11; 18.49.45

Инв. №

УТВЕРЖДЕНО:
<p style="text-align: center;">Исполнитель:</p> <p style="text-align: center;">Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»</p>
<p style="text-align: center;">От имени Руководителя организации</p> <p style="text-align: center;">_____/Иванов А. О./ М.П.</p>

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ

о выполнении 4 этапа Государственного контракта
№ 14.740.11.1311 от 20 июня 2011 г.

Исполнитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»
Программа (мероприятие): Федеральная целевая программа «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг., в рамках реализации мероприятия № 1.3.2 Проведение научных исследований целевыми аспирантами.
Проект: Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.)
<p>Руководитель проекта:</p> <p style="text-align: center;">_____/Самойленко Елена Вячеславовна (подпись)</p>

Екатеринбург
2012 г.

Содержание

Введение.....	3
1. Обобщение, систематизация и апробация полученных результатов.....	5
1.1. Обобщение и апробация результатов исследования	5
1.2. Подготовка текста диссертации.....	15
1.3. Разработка спецкурса по теме исследования.....	111
2. Публикация результатов НИР.....	119
Заключение.....	120
Список использованных источников.....	124

Введение

В современной гуманитарной науке можно наблюдать значительный рост интереса к теме танца и танцевальных практик во всем многообразии их аспектов: современный танец как вид сценического искусства, тело и телесность в актуальных танцевальных практиках, танцевально-двигательная терапия как психологическое направление и т.д. Не самая многочисленная, но существенная часть монографий обращается к исторической реконструкции и анализу танцевальной культуры предшествующих ХХI веку периодов ее развития, при этом лишь некоторая их часть представляет собой попытки культурологического рассмотрения данного феномена. Наиболее полно изученным периодом танцевальной культуры России остается на сегодняшний день эпоха ХVII-ХIХ вв. Среди наиболее авторитетных монографий по этой проблематике можно назвать исследования Ю.М. Лотмана, А.В. Колесниковой, О.Ю. Захаровой, С.Н. Шубинского, В.М. Боковой, Н.А. Марченко и др., которые являют собой удачные примеры применения культурологического подхода к осмыслению феномена танцевальной культуры.

Работы, посвященные анализу танцевальной культуры советского и постсоветского периодов, крайне немногочисленны и фрагментарны: не существует ни одной полной монографии, посвященной танцевальной культуре советской эпохи, что обуславливает выбор хронологических рамок настоящего исследования (ХХ – ХХI вв.) и подчеркивает его значимость и актуальность. С одной стороны, уже солидная дистанция между советской эпохой и сегодняшним днем позволяет взглянуть на советскую культуру объективно и непредвзято, без критических или ностальгических оценок. С другой стороны, еще не утрачена возможность непосредственного изучения советской культуры через свидетельства ее носителей и «живые» памятники и даже существующие пережитки той эпохи. Советская танцевальная культура на сегодняшний день остается наименее подверженной как

эмпирическому описанию, так и теоретическому анализу, и эта лакуна требует научного восполнения.

Объект исследования – феномен танцевальной культуры.

Цель исследования на IV этапе выполнения ПНИР – обобщение, систематизация и оценка полученных результатов исследования.

В рамках четвертого этапа выполнения ПНИР «Обобщение, систематизация и апробация полученных результатов» необходимо выполнить следующие работы:

1. Обобщение и апробация результатов исследования
2. Подготовка текста диссертации
3. Разработка спецкурса по теме исследования.

1. Обобщение, систематизация и апробация полученных результатов

1.1. Обобщение и апробация результатов исследования

Актуальность и степень разработанности проблемы обусловили выбор темы данной диссертации, постановку цели и задач, определение теоретико-методологической базы исследования. В исследовании предпринимается попытка решения одновременно двух значимых проблем:

- а) недостаточной разработанности методологии культурологического анализа танцевальной культуры как сферы повседневности;
- б) отсутствия фундаментальных работ, посвященных танцевальной культуре советской и постсоветской России.

В рамках работы по I этапу ПНИР («Методологический срез анализа танцевальной культуры») в соответствии с детализированным планом были выполнены следующие виды работ:

- теоретико-методологическая интерпретация категориального аппарата;
- формирование методологической базы исследования;
- оценка потенциала применения комплексного культурологического подхода к исследованию феномена танцевальной культуры XX-XXI вв.

При теоретико-методологической интерпретации категориального аппарата применялся метод синтеза и интеграции научных данных. При подготовке аналитического обзора использовались методы верификации существующих теорий и методов, анализа и синтеза научных данных. Оценка потенциала комплексного культурологического подхода к исследованию феномена танцевальной культуры XX-XXI вв. потребовала обращения к методам концептуальной схематизации и концептуального моделирования

В ходе теоретико-методологической интерпретации категориального аппарата были рассмотрены подходы к дефиниции таких понятий, как «танец», «танцевальная культура», «хореографическая культура», «культура танца», «повседневность». Установлено, что наибольший эвристический потенциал присущ культурологической дефиниции рассматриваемых

категорий. Анализ и систематизация полученных данных позволили сформулировать рабочие определения узловых для исследования понятий. Танец как социокультурный феномен – это культурная практика повседневности, представляющая собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида. Танцевальную культуру можно определить как систему, в общем виде представляющую собой способ бытования танца в повседневной культуре, т.е. принадлежащую иерархии «культура – культура повседневности – танцевальная культура», где танцевальную культуру следует считать микрокультурой в границах повседневной культуры.

Полученные в ходе интерпретации категориального аппарата выводы потребовали обращения к основным существующим культурологическим теориям анализа повседневных практик с целью формирования методологической базы исследования. Под повседневностью автор понимает целостный социокультурный жизненный мир человека, где разворачивается процесс его жизнедеятельности на основе привычных, устойчивых практик. Проведенный аналитический обзор культурологических теорий анализа повседневных практик позволил выстроить стратегию исследования на основе полипарадигмального (комплексного) культурологического подхода, интегрирующего в себе как традицию исследования взаимосвязанных материальной и ментальной сфер повседневности, выработанную тремя поколениями «Школы «Анналов», так и методы социального конструирования П. Бергера и Т. Лукмана. В качестве фундамента была принята максимально соответствующая данной формуле концепция повседневности В.Д. Лелеко, а в комплекс полипарадигмального культурологического подхода были также включены методологические установки феноменологической традиции, Франкфуртской школы, семиотического подхода.

Утвержденная методология дальнейшего исследования позволила перейти к ее апробации путем анализа структуры, функций и факторов

формирования танцевальной культуры, итогом которой стала разработанная теоретическая модель феномена танцевальной культуры. Понимание танцевальной культуры как системы задало вектор анализа ее структуры. Центральным, системообразующим компонентом (ядром) танцевальной культуры выступает танец, а периферию по отношению к собственно танцу составляет поле «вспомогательных» модусов, которые можно дифференцировать как структурные элементы танцевальной повседневности. Танец как центральный компонент включает в себя соматический, семантический и ритмический коды, в поле периферии входят пространственно-временной, предметный, социальный, нормативно-рефлексивный коды.

Представление о танцевальной культуре как сложном, комплексном феномене повседневности обусловило переход к рассмотрению выполняемых ею в ответ на многообразные потребности индивида и общества социокультурных функций. Были выделены пять базовых, универсальных функций танцевальной культуры: коммуникативная, идентификационная, регулятивная, гедонистическая, интегративная, ведущими среди которых признаны коммуникативная и идентификационная функции. Доминирование той или иной функции танцевальной культуры в определенный исторический период обусловлено рядом внешних по отношению к ней факторов, среди которых можно выделить три крупных группы: природно-географические, социально-экономические и культурные. Каждая уникальная танцевальная культура есть результат взаимодействия определенной комбинации факторов, дифференцировать которые, выявив очевидную взаимосвязь «причина-следствие», далеко не всегда представляется возможным.

Достигнутые на I этапе выполнения ПНИР результаты были апробированы на XII Международной научно-практической конференции «Наука и современность-2011» (Новосибирск, 2011), где автор представил

доклад «Танцевальная культура: проблема дефиниции, структура, ведущие функции».

На II этапе выполнения ПНИР («Исторический срез анализа танцевальной культуры») внимание было сосредоточено на конкретном воплощении феномена танцевальной культуры в культуре России на разных ее исторических этапах и в наибольшей степени – эпохе XX века, а также его рассмотрении путем применения разработанной ранее теоретической модели к историко-культурному материалу.

Целью выполнения II этапа ПНИР стало рассмотрение феномена танцевальной культуры в его социокультурном контексте на материале России XX века.

В рамках работы по II этапу в соответствии с детализированным планом были выполнены следующие виды работ:

- исследование особенностей генезиса, функционирования и трансформации основных элементов танцевальной культуры России XX в.;
- анализ особенностей танцевальной культуры в различных социальных слоях российского общества XX в.;
- изучение специфических особенностей структурных элементов и форм бытования танцевальной культуры XX в.

В ходе исследования особенностей генезиса, функционирования и трансформации основных элементов танцевальной культуры России XX в. применялись метод реконструкции и историко-генетический метод. Анализ особенностей танцевальной культуры в различных социальных слоях российского общества XX в. потребовал обращения к сравнительно-типологическому методу и методу социокультурного моделирования. Метод анализа и синтеза научных данных и метод моделирования были задействованы при изучении специфических особенностей структурных элементов и форм бытования танцевальной культуры XX в.

В ходе выполнения II этапа ПНИР, подготовки и написания научно-технического отчета были достигнуты следующие результаты.

Первым шагом к выполнению исторического среза анализа танцевальной культуры России стало выделение четырех ключевых этапов ее развития:

- танцевальная культура Древней Руси (VI-XXI вв.)
- танцевальная культура XVII- начала XX вв.
- танцевальная культура Советской эпохи (1920-е – 1990-е гг.)
- современная (актуальная) танцевальная культура (сер. 1990-х гг. – настоящее время).

С целью предварительной апробации выработанной ранее теоретической модели танцевальной культуры на конкретно-историческом материале был рассмотрен период Древней Руси. Последовательный анализ каждого из семи составных компонентов танцевальной культуры в древнерусскую эпоху позволил сделать выводы об общем характере танцевальной культуры в указанный период в его взаимосвязи с социокультурным контекстом. Таким образом, доказана состоятельность предложенной теоретической модели для непосредственного рассмотрения феномена танцевальной культуры на различных этапах истории России.

Дальнейшим шагом стало обращение к проблеме дифференциации танцевальной культуры различных слоев общества XX века и выявления специфики танцевальной культуры различных социальных групп и слоев в контексте истории повседневной культуры России. Замечено, что, несмотря на революционные потрясения начала XX века и кардинальную смену вектора развития, продиктованного «свыше», танцевальная культура советского периода сохраняет социальную стратификацию предшествующего периода, которую можно выразить в оппозициях «дворянство – крестьянство» или, применительно к 1920-1990-м гг., «горожане – крестьяне». Данный вывод потребовал обращения к рассмотрению танцевальной культуры XVIII-начала XX веков, когда социальные тенденции последующей эпохи проявили себя максимально

ярко, и реконструкции основных моделей функционирования танцевальной культуры в контексте истории культуры российского общества.

Наконец, полученные ранее результаты позволили перейти непосредственно к рассмотрению наиболее длительного и неоднозначного периода развития танцевальной культуры России в XX веке – эпохе СССР. Применяв апробированную ранее теоретическую модель к подробному анализу каждого из структурных элементов танцевальной культуры рассматриваемого периода, мы смогли выделить наиболее существенные специфические особенности танцевальной культуры 1920-1990-х гг. Частично тенденции советского периода были восприняты танцевальной культурой современности (XXI века), продолжающей свое развитие и в настоящее время, исследование которой стало следующим (третьим) этапом выполнения ПНИР.

По итогам II этапа выполнения ПНИР была опубликована статья «Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX века» в научном журнале «Педагогическое образование в России», рецензируемом ВАК.

Цель исследования на III этапе выполнения ПНИР («Актуальный срез анализа танцевальной культуры») была обозначена как рассмотрение феномена танцевальной культуры в его социокультурном контексте на материале постсоветской России (рубежа XX-XXI вв.).

В рамках III этапа выполнения ПНИР («Актуальный срез танцевальной культуры») были выполнены следующие работы:

1. Исследование особенностей функционирования танцевальной культуры в постсоветской России.
2. Построение объяснительной модели трансформации танцевальной культуры России на протяжении XX-XXI вв.
3. Выявление тенденций развития танцевальной культуры в контексте модернизации повседневной культуры российского общества (конец XX-XXI вв.).

В ходе исследования особенностей функционирования танцевальной культуры в постсоветской России применялись метод реконструкции и историко-генетический метод. Построение объяснительной модели трансформации танцевальной культуры России на протяжении XX-XXI вв. потребовало обращения к методу социокультурного моделирования и сравнительно-типологическому методу. В ходе выявления тенденций развития танцевальной культуры в контексте модернизации повседневной культуры российского общества (конец XX-XXI вв.) задействованы методы социокультурного прогнозирования, наблюдения, опроса.

Дальнейшим шагом стало обращение к специфике современной танцевальной культуры путем выделения ведущих особенностей ее развития. Подчеркнуто, что в настоящий момент актуальная танцевальная культура современности не является сформированным, законченным объектом изучения (в отличие от культуры предшествующих эпох). Она находится в непрерывном процессе дальнейшего развития и изменения ее элементов.

Выявлены и рассмотрены пять основных особенностей бытования танцевальной культуры на рубеже XX-XXI вв.:

1) Полный разрыв танцевальной культуры с ее истоками (традиционным русским танцем) – процесс, заложенный еще во второй половине XX вв. и обусловленный потерей за годы советской истории национальной идентичности.

2) Массовый характер танцевальной культуры, сопровождающийся многообразием предлагаемых современной танцевальной культурой видов и форм и отсутствием жесткой социальной дифференциации между ними.

3) Полифункциональность танцевальной культуры.

Установлено, что в современную эпоху наблюдается максимальное по сравнению с предшествующими этапами разнообразие функций танцевальной культуры. Танец выступает как:

-способ рекреации, релаксации (рекреативная)

-коммуникации (реализация коммуникативного потенциала танцевальных пространств и событий: клубов, секций, праздников и др.) (коммуникативная),

-самоидентификации (идентификационная),

-лечения (реабилитационная),

-занятий спортом (соматическая),

-воспитания (воспитательная).

Особо рассмотрено значение танцевальной культуры как способа проведения *активного, творческого* досуга, способствующего творческому самовыражению индивида. Актуальность креативной функции вызвана, во-первых, преобладанием стратегии потребления в современном обществе и стремлением определенной его доли к ее преодолению, и во-вторых, нарастающей автоматизацией и компьютеризацией производства, которая не оставляет пространства для самореализации индивида, выражения его индивидуальных способностей и творческого потенциала. Кризис креативного начала личности в условиях потребительской культуры назван одной из причин все более частого выбора танца в качестве доступного пространства творческой самореализации индивида. Бытовой танец же является сегодня характерным для креативного класса способом проведения досуга.

4) Свободный, стихийный характер развития танцевальной культуры, отсутствие ее регламентации и контроля со стороны общественных институтов.

5) Городская локализация современной танцевальной культуры.

Замечено, что актуальная танцевальная культура что аккумулирует в себе особенности предшествующих этапов, в том числе и ей советской танцевальной культуры. В то же время некоторые из исконных особенностей танца в России не прошли проверку временем, и потому очевидно влияние на танцевальную культуру процессов и феноменов именно современной эпохи.

Сделанные выводы способствовали построению объяснительной модели трансформации танцевальной культуры России на протяжении XX-XXI вв., что потребовало обращения к предложенной на первом этапе исследования структурной модели танцевальной культуры. Путем анализа трех основных ее компонентов – соматического, семантического и ритмического – показана культурологическая обусловленность изменений, их детерминация сменой политических, социальных, культурных парадигм и процессов.

Таким образом, полученный ранее результат позволил обратиться к выявлению и прогнозированию магистральных тенденций развития танцевальной культуры в контексте социокультурных изменений рубежа XX-XXI вв. В качестве них названы:

- 1) Мозаичность танцевальной культуры;
- 2) Интернациональность российской танцевальной культуры и ее мультикультурное «лицо»;
- 3) «Оповседневнивание» танцевальной культуры.

Результаты III этапа выполнения ПНИР прошли апробацию путем представления докладов на Всероссийской научной конференции с международным участием «Историческая динамика российских нравов: консерватизм vs модернизация» (Екатеринбург, 2012 год) и Всероссийской научной конференции «Человек в мире культуры» (Екатеринбург, 2012 год). По итогам выполнения данного этапа ПНИР сдана в печать статья «Бытовой танец в контексте социокультурных изменений конца XX-XXI вв.: сравнительный анализ советского и постсоветского этапов развития» в издание, рецензируемое ВАК («Вестник ЧелГУ. Философия, социология и культурология»).

Целью IV этапа выполнения ПНИР стало обобщение и апробация результатов проведенного исследования.

Обобщение и апробация результатов проведенного исследования потребовали обращения к методам синтеза, интеграции и структурирования научных данных. В ходе подготовки текста кандидатской диссертации были

задействованы методы концептуального моделирования, метод верификации существующих теорий и методов, сравнительно-типологический и сравнительно-исторический методы. Разработка спецкурса по теме исследования стала возможна благодаря обращению к методам педагогического планирования и проектирования в рамках действующих стандартов ФГОС.

В ходе достижения поставленной цели на основе систематизации, структурирования и углубления полученных по итогам трех предыдущих этапов работы материалов был подготовлен текст диссертационного исследования по теме «Феномен танцевальной культуры в динамике социокультурного контекста России XX-XXI вв.» для предоставления его к обсуждению на заседании кафедры культурологии и СКД Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н.Ельцина. Диссертационные материалы приведены в Главе 2 настоящего отчета. Дополнительная апробация результатов проведенных ПНИР осуществлена путем подготовки к печати в журнале, рецензируемом ВАК, научной статьи «Танцевальная культура: проблема дефиниции и построения теоретической модели». Практическую реализацию материалы исследования получили в ходе разработки авторского спецкурса «Танцевальная культура в России XX-XXI вв.» для студентов гуманитарных специальностей, представленного в Главе 3 настоящего отчета.

1.2. Подготовка текста диссертации

Введение

Актуальность темы исследования

«Танец – первая глава в истории человечества»¹ - утверждает знаменитый журналист, литератор, искусствовед, теоретик танца С.Н. Худеков. Действительно, в культуре каждой эпохи и народности в большей или меньшей степени присутствуют танцевальные элементы. Танец сопровождает человеческое общество на протяжении нескольких тысячелетий его развития, и с течением времени интерес человека к танцевальной культуре неуклонно растет. Современное общество поглотила «танцевальная лихорадка», когда все большее число индивидов стремится не только к эстетическому созерцанию, но и практическому освоению танцевального искусства, а танец прочно входит в повседневную жизнь практически каждого из членов общества.

Эволюция танцевальной культуры никогда не была изолирована от общекультурных тенденций той или иной эпохи или особенностей национальной культуры. Танец не просто являлся структурным элементом социокультурной реальности, а живо откликался на все происходящие в материальной и духовной сферах жизни человечества изменения, и потому развитие танцевальной культуры отражает изменение общей культурной парадигмы. Сквозь призму танца, локализованного в определенных пространственных и временных границах, можно увидеть реалии окружающей его социокультурной ситуации. По мнению И.А. Герасимовой, по «мудрым движениям ... можно судить о проявленности особых аспектов сознания, определяющих специфику когнитивной ситуации в ту или иную конкретно-историческую эпоху»². Таким образом, представляется возможным проанализировать особенности танцевальной культуры какого-либо периода в их связи с целостной ситуацией в культуре, и, в свою

¹ Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. С. 8.

² Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. - 1998. - N 4. - С. 50.

очередь, через модель хореографии в определенный момент увидеть ведущие особенности общественного развития. Танец в таком случае способен выступать зеркалом, квинтэссенцией всей культуры на конкретном этапе ее существования, особым текстом, отражающим характерные особенности культуры этноса в определенную эпоху, феноменом, за внешней стороной которого стоят значимые культурные смыслы.

Общество рубежа XX-XXI вв. охватил «взрыв массовой танцевальности» (Л.П. Морунова), когда интерес к бытовому танцу неуклонно возрастает, а танцевальная культура максимально реализует свой полифункциональный потенциал. Однако степени практического интереса к освоению танцевальной культуры в современном обществе не соответствует должный уровень теоретического осмысления данного феномена, что обосновывает актуальность его исследования. Понятие «танцевальная культура» практически не получило теоретической разработки, не выработаны методологические механизмы исследования танцевальной культуры, в частности, в рамках культурологического подхода.

Таким образом, тема динамики изменения танцевальной культуры России в соответствии с окружающим ее социокультурным контекстом представляется актуальной как в теоретическом, так и в практическом смысле.

Степень разработанности проблемы

В современной гуманитарной науке можно наблюдать значительный рост интереса к теме танца и танцевальных практик во всем многообразии их аспектов: современный танец как вид сценического искусства, тело и телесность в актуальных танцевальных практиках, танцевально-двигательная терапия как психологическое направление и т.д.

Интерес к танцу как к особому феномену культуры зарождается в предметном поле разнообразных гуманитарных исследований. Однако степень разработанности ряда вопросов в современном научном поле недостаточна. В первую очередь, сохраняется многозначность, не

приводимая к единому знаменателю, исходного понятия «танец». Как правило, танец рассматривается как один из видов художественного творчества, принадлежащий к сфере высокой культуры, и осмысливается с позиций философии, эстетики и искусствоведения (Н. В. Атитанова, И. А. Герасимова, А.В. Амашукели, Е.К. Луговая и др.). Культурологический подход к танцу только обретает своих приверженцев (В.В. Ромм, М.Н. Жиленко, Л.П. Морина, А.С. Фомин, А.Г. Бурнаев, А.В. Колесникова, А.Н. Петроченко и др.), но понятие «танцевальная культура» - терра инкогнита в исследовательской среде. Не существует четкой дефиниции танцевальной культуры, разнятся наименования этого феномена: «танцевально-пластическая», «танцевально-музыкальная» и др. культура. Авторское значение их ситуативно варьируется и становится понятным лишь из контекста употребления, проблематики и направленности того или иного исследования. Зачастую понятие «танцевальная культура» априори и некорректно отождествляют с такими понятиями, как «культура танца», «хореографическая культура». Вслед за отсутствием конкретики в определении категории возникает другая проблема: не очерчены границы феномена, не осмыслена его детальная структура, а значит, не выработана конкретная методология его анализа. Танцевальная культура изучается главным образом фрагментарно, на эмпирическом уровне, выступая в итоге как комбинация фактов, норм, отдельных феноменов и т.д. Не столь остро стоит проблема выделения социокультурных функций танца и танцевальной культуры, хотя и здесь классификация недостаточно проработана: как правило, она рассматривается как комплекс представлений о социокультурной значимости собственно танца, часть значимых функций танцевальной культуры остается за пределами авторских исследований. На периферии научного интереса остаются факторы формирования, способы трансляции, закономерности функционирования танцевальной культуры.

Не самая многочисленная, но существенная часть монографий обращается к исторической реконструкции и анализу танцевальной

культуры предшествующих ХХI веку периодов ее развития, при этом лишь некоторая их часть представляет собой попытки культурологического рассмотрения данного феномена. Наиболее полно изученным периодом танцевальной культуры России остается на сегодняшний день эпоха ХVII-ХIХ вв. Среди наиболее авторитетных монографий по этой проблематике можно назвать исследования Ю.М. Лотмана, А.В. Колесниковой, О.Ю. Захаровой, С.Н. Шубинского, В.М. Боковой, Н.А. Марченко и др., которые являют собой удачные примеры применения культурологического подхода к осмыслению феномена танцевальной культуры.

Работы, посвященные анализу танцевальной культуры советского и постсоветского периодов, крайне немногочисленны и фрагментарны: не существует ни одной полной монографии, посвященной танцевальной культуре советской эпохи, что обуславливает выбор хронологических рамок настоящего исследования и подчеркивают его значимость и актуальность. С одной стороны, уже солидная дистанция между советской эпохой и сегодняшним днем позволяет взглянуть на советскую культуру объективно и непредвзято, без критических или ностальгических оценок. С другой стороны, еще не утрачена возможность непосредственного изучения советской культуры через свидетельства ее носителей и «живые» памятники и даже существующие пережитки той эпохи. Советская танцевальная культура на сегодняшний день остается наименее подверженной как эмпирическому описанию, так и теоретическому анализу, и эта лакуна требует научного восполнения.

В итоге приходится констатировать, что в качестве особого феномена танцевальная культура в отечественной гуманитарной науке не становилась предметом отдельных, только ей посвященных культурологических исследований. Культурологический подход феноменам танца и танцевальной культуры остается слабо разработанным и требует глубокого, фундаментального исследования.

Разработка поставленной в диссертационном исследовании проблемы опирается на широкий круг разнообразных источников, которые условно можно разделить на несколько блоков.

Прежде всего, основополагающим для данной диссертационной работы стал блок теоретических исследований, связанный с проблемами теории, философии и истории танца, авторов В. М. Красовской, Ю.А. Бахрушина, Л.Д. Блок, В. М. Ванслова, В.И. Уральской, В.В. Ромма, И.Е. Герасимовой, А.А. Амашукели, Н.В. Атитановой, Э.А. Королевой, С.Н. Куракиной, С.Е. Худекова, М.Н. Жиленко, А.Г. Алиева, Л.П. Мориной, А.С. Фомина, А.Г. Бурнаевой, А.В. Колесниковой, О.Ю. Захаровой, С.Н. Шубинской, В.М. Боковой, Н.А. Марченко, И. Сироткиной и др.

Ко второму кругу источников относятся исторические труды, посвященные российской культуре XX века: исследования В.З. Паперного, Т. А. Кругловой, С. Бойм, И. В. Кондакова, И. Утехина, Л. Г. Ионина, М.Н. Эпштейна, В.Л. Каганского, С.Б. Адоньевой, В.И. Толстых, Л. А. Булавки, И.Б. Хмельницкой, Е.В. Сальниковой, О.Л. Лейбович, М. О'Махоуни и т.д

Обозначенная в диссертации проблематика бытового танца потребовала обращения к общетеоретическим исследованиям повседневности, в частности, А. Шюца, П. Бергера и Т. Лукмана, Б. Вальденфельса, Е. В. Золотухиной-Аболиной, Л. Г. Ионина, В.Д. Лелеко и др.

Четвертая группа источников представлена базовыми работами по теории культуры М. С. Кагана, Л. Н. Когана, Ю. М. Лотмана, Э. А. Орловой, А. Я. Флиера и др.

Объектом диссертационного исследования является феномен танцевальной культуры.

Предметом диссертационного исследования стала танцевальная культура России XX-XXI вв.

Цель и задачи исследования

Цель диссертационного исследования состоит в анализе феномена танцевальной культуры и его социокультурной обусловленности на примере России XX-XXI вв.

В соответствии с логикой достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Рассмотреть существующие дефиниции понятий «танец», «бытовой танец», «танцевальная культура» и сформулировать определения, в наибольшей степени отвечающие тематике данного исследования.
2. Проанализировать структуру танцевальной культуры и построить теоретическую модель данного феномена.
3. Систематизировать и описать основные функции танцевальной культуры, выявить ключевые факторы ее формирования.
4. Выявить и охарактеризовать основные периоды развития танцевальной культуры в XX-XXI вв. в России, исследовать их особенности.

Теоретико-методологическая база диссертационного исследования

Специфика избранной темы и сложность структуры изучаемого объекта определили теоретические и методологические основы исследования, базирующиеся на методологии междисциплинарного комплексного анализа с применением как общенаучных, так и частнонаучных методов.

Применяемый в исследовании междисциплинарный подход, дающий возможность проникнуть в смысловую структуру танцевальной культуры, составить целостное представление о ней как феномене историческом и актуальном, предполагает использование методов нескольких научных дисциплин: культурологии, истории, социологии культуры, социальной и культурной антропологии, искусствоведения. Основными методами и подходами в рамках данной работы являются следующие:

- принцип системного анализа, заключающийся в рассмотрении танцевальной культуры как целостности и одновременно позволяющий

проанализировать особенности составляющих ее элементов и характер их взаимосвязей;

- феноменологический подход, позволяющий исследовать танцевальную культуру как феномен, непосредственно данную реальность, определяющий логику исследования от общих теоретических понятий («танец», «танцевальная культура»), структур и характеристик самого феномена к его конкретному воплощению в русской культуре в различные ее периоды;

- структурно-функциональный подход, благодаря которому стало возможным выявление основных структурных элементов танцевальной культуры и ее ведущих социокультурных функций;

- сравнительно-исторический подход, позволивший проследить динамику изменений танцевальной культуры и рассмотреть выявить ее специфические черты в тот или иной историко-культурный период;

- культурантропологический подход, дающий возможность рассмотреть особенности восприятия элементов танцевальной культуры и установить их влияние на носителя культуры;

- семиотический подход, необходимый для выявления семантики элементов танцевальной культуры.

Научная новизна исследования

В ходе проведения диссертационного исследования были получены следующие результаты, соответствующие критерию научной новизны:

1. Уточнены понятия «танец» и «бытовой танец», где данные категории рассмотрены как социокультурные феномены, предложено определение понятия «танцевальная культура», выявлена сущностная и иерархическая связь танцевальной культуры с культурой повседневности.

2. Проанализирована структура танцевальной культуры, систематизированы ее функции, разработана теоретическая модель феномена «танцевальная культура».

3. Предложена периодизация развития танцевальной культуры в России на протяжении XX-XXI вв.

4. Исследованы особенности танцевальной культуры Советской России.

5. Выявлены основные тенденции танцевальной культуры на рубеже XX-XXI вв.

Теоретическая значимость исследования

Теоретическая значимость исследования состоит в концептуализации танцевальной культуры как сложносоставного и полифункционального феномена, выражающего специфику окружающего его социокультурного контекста. Диссертация задает методологические возможности для дальнейшего культурологического анализа танцевальной культуры в различные историко-культурные эпохи и на материале иных (не только российских) пространственно-географических, этнических и т.д. реалий. Результаты диссертационного исследования могут выступать базой для дальнейших научных разработок в области культурологии, культурной антропологии, социологии культуры, истории, искусствоведения.

Практическая значимость исследования

Практическая значимость исследования многогранна. Полученные результаты могут быть плодотворно использованы в деятельности учреждений сферы досуга, дополнительного образования (как теоретическая база при разработке мероприятий, проектов, курсов в рамках танцевальной культуры), органов государственного управления (для разработки эффективных программ в области культурной политики), социологических и маркетинговых служб, а также в образовательных программах высших учебных заведений России как материал для подготовки квалифицированных и профессиональных специалистов в области социально-культурной деятельности. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при разработке и чтении курсов «История культуры», «История искусства», «Социология культуры», а также для создания специальных курсов, посвященных феномену танцевальной культуры, истории танца.

Апробация результатов исследования

Результаты проведенного исследования получили апробацию в ряде докладов на следующих научных конференциях: Международной научной конференции аспирантов, студентов, преподавателей Всероссийской научно-практической конференции «Праздник в пространстве современной городской культуры» (Екатеринбург, 2009), Студенческой научно-практической конференции «Студенческие исследования-2010» (Ивантеевка, 2010), Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов «Человек в мире культуры. VII Колосницынские чтения» (Екатеринбург, 2010), Всероссийской научной конференции студентов-стипендиатов Оксфордского Российского Фонда «Диалог культур: традиции и новации» (Екатеринбург, 2010), Всероссийской (с международным участием) студенческой научно-практической конференции «Актуальные исследования в сфере культуры и искусств» (Белгород, 2010), III Российском культурологическом конгрессе с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» (Санкт-Петербург, 2010), Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов «Человек в мире культуры. VIII Колосницынские чтения» (Екатеринбург, 2011), XII Международной научно-практической конференции «Наука и современность-2011» (Новосибирск, 2011), Всероссийской научной конференции с международным участием «Историческая динамика российских нравов: консерватизм vs модернизация» (Екатеринбург, 2012), Всероссийской научной конференции «Человек в мире культуры» (Екатеринбург, 2012).

По теме диссертационного исследования опубликовано 11 работ, из них три в изданиях, рецензируемых ВАК.

Структура и объем работы

Диссертационная работа имеет классическую структуру и состоит из введения, двух глав, включающих шесть параграфов, заключения и

библиографического списка, состоящего из 155 наименований. Общий объем работы составляет 115 страниц.

Глава 1. Феномен танцевальной культуры: теоретический аспект.

1.1. Танец: генезис, особенности, проблема дефиниции.

Несмотря на мнимую очевидность понятия «танец», в исследовательской среде до сих пор нет однозначно точного и охватывающего все его аспекты толкования ввиду слабой разработанности теории танца именно как социокультурного феномена. Как отмечает А.С.Фомин, формировавшийся понятийный и терминологический аппарат не всегда был адекватен природе танца. Это приводило к многообразию определений и путанице понятий, отражающих эмпирический уровень их составления³.

Среди многочисленных современных определений понятия «танец» можно выделить два основных подхода к его толкованию:

1. эстетико-искусствоведческий, который одновременно соответствует обыденным представлениям о танце (узкий)
2. культурологический (расширенный).

В рамках эстетико-искусствоведческого подхода, свойственного таким областям гуманитарного знания, как хореография, театроведение и т.п., танец трактуется исключительно как вид искусства, художественного творчества. Как правило, аналогичное толкование бытует в обыденном сознании. Довольно часто данный подход можно встретить в философско-эстетической научной среде, ориентированной на искусствоведческое осмысление танца. Подобную позицию иллюстрируют дефиниции танца, приводимые в различных словарях, справочниках, энциклопедиях, как печатных, так и электронных.

³ Фомин А.С., Фомин Д.А. Осмысление танца в образовательных технологиях // Современные наукоемкие технологии. 2004. № 5. С. 55.

- Советский энциклопедический словарь: «вид искусства, в котором основа создания художественного образа – движения и положения тела танцовщика. Танцевальное искусство – одно из древнейших проявлений форм творчества»⁴.

- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: «искусство пластических и ритмических движений тела»⁵.

- Театральная энциклопедия: «вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела»⁶.

- Энциклопедия «Британика»: «искусство движения тела в ритмическом выражении, обычно с музыкой...»⁷.

- Электронная энциклопедия «Кругосвет»: «ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением»⁸.

Можно заметить, что эстетико-искусствоведческий взгляд на танец как на средство создания художественного образа характерен в большей степени и для советских его исследователей. Так, например, Э.А.Королева определяет танец следующим образом: «вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз»⁹.

Современный теоретик танца А.С.Фомин считает танец в узком понимании видом творческой деятельности, в которой обязательно используются «па», т.е. ритмические сочетания поз, обладающие

⁴ Танец // Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1986. С.1307.

⁵ Танец // Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. М.: А ТЕМП, 2004. С. 789.

⁶ Танец // Театральная энциклопедия. Режим доступа: <http://culture.niv.ru/doc/theatre/encyclopedia/414.htm#ab8353>.

⁷ Dance // The New Encyclopaedia Britannica: In 30 v. 15-th edition. Режим доступа: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/150714/dance>.

⁸ Танец // Энциклопедия «Кругосвет». Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet/article/d/d2/1006346.htm>.

⁹ Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977. С.21.

функциональным и эстетическим единством, отмечая, что такой танец преимущественно зрелищный и обычно сочиняемый специалистом-хореографом¹⁰.

Обобщая приведенные выше дефиниции, заметим, такого рода определения представляют собой узкий, ограниченный подход к данному понятию, в результате которого танец неразрывно связывается лишь со сферой высокой, специализированной культуры. Танец выступает в данном случае как разновидность творчества, целью которого является создание художественного образа средствами телесной пластики, что требует от исполнителя танца соответствующих профессиональных навыков. Ограниченность данной позиции проявляется в том, что за рамками научного интереса оказываются полифункциональная природа танца (акцентируется только эстетический его аспект), ряд версий генезиса феномена танца, а также целый комплекс танцевальных направлений, которые автоматически определяются как «не-танец».

В связи с вышесказанным в последние годы в научном сообществе приобретает популярность иной, более широкий подход к танцу, который можно назвать культурологическим, где танец связан со сферой повседневной жизнедеятельности социума.

В рамках данного подхода также можно условно выделить две группы дефиниций понятия «танец». Многие исследователи танца, определяя объект своей научной работы, актуализируют в определении одну из многочисленных функций танца, один из возможных его смыслов, при этом трактуя его как особый феномен человеческой культуры в целом, в отличие от сторонников более узкого искусствоведческого подхода. Приведем несколько таких определений.

- Н.В. Атитанова: «танец является специфическим языковым выражением, и результатом знаковой деятельности, и определенным

¹⁰ См.: Фомин А.С. Социокультурные аспекты философии танца // Философия образования. 2007. №4 (21). С.229-230.

«феноменом», «текстом», «культурой»¹¹ – в данном случае акцентируется знаковая природа танца и его коммуникативная функция;

- Д. Кеалиинохомоку: танец — это преходящий, мимолетный способ экспрессии, происходящей в заданной форме и стиле посредством движений тела. Сделан акцент на экспрессивной функции танца¹².

- Х. Эллис: танец - виртуозное развитие религиозного или сексуального импульса¹³.

- А.С.Фомин: «В широком понимании танец - это вид творческой деятельности, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя или для зрелищного эффекта, достигаемого путем ритмической смены поз и па (жестов), их имитации, служащих образным языком, способным выразить эмоциональное состояние человека»¹⁴.

Другая группа дефиниций танца - определения, которые не являются также исчерпывающими, но в силу, наоборот, слишком расплывчатого, обширного толкования феномена танца. В.В. Ромм приводит следующие толкования этого понятия: «Танец – явление культуры, которое пронизывает всю жизнь¹⁵», «Танец есть явление культурологическое, социальное, то есть общественное, историко-общественное или теоретико-общественное»¹⁶.

Попытку объединить различные варианты дефиниций танца предприняла в своей диссертации Джули Шарлотта Ван Кэмп, выделив основные его сущностные признаки:

1. человеческое движение, которое формализовано, то есть выполняется в определенном стиле или по определенным шаблонам;

2. имеет такие качества, как грациозность, элегантность, красота;

¹¹ Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис. ... канд. культ. Саранск, 2000. С.8.

¹² Blacking, John, Kealiinohomoku, Joann W. The Performing arts: music and dance / Berlin: Walter de Gruyter, 1979. – 344 p. – P.21.

¹³ Ellis H. The Art of Dancing // The Dance of Life. — New-York and Boston: Houghton Mifflin Company, 1923. Режим доступа: <http://www.gutenberg.net.au/ebooks03/0300671.txt>.

¹⁴ Фомин А.С., Фомин Д.А. Указ. соч. С. 56.

¹⁵ Ромм В.В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. Новосибирск: НГК, 2002. С.26.

¹⁶ Там же. С.60.

3. сопровождается музыкой или другими ритмичными звуками;

4. имеет целью рассказ истории и/или коммуникацию или выражение чувств, тем, идей, которому могут содействовать пантомима, костюм и прочее¹⁷.

Анализируя данную попытку резюме определений танца, а также рассмотренные нами ранее дефиниции, можно согласиться с исследователем в том, что танец представляет собой ритмическое человеческое движение, одной из главных характеристик которого является полифункциональность.

Кроме того, отметим важнейшую сущностную черту танца – его дуализм, амбивалентность. Танец представляет собой вид деятельности, охватывающий одновременно телесную и духовную стороны человека, т.е. в танце можно выделить соматическую и ментальную его составляющие. Еще Лукиан, автор древнейшего трактата «О пляске», утверждал: «...в прочих зрелищах проявляется лишь одна сторона человеческой природы: либо его душевные, либо телесные способности. В пляске же неразрывно связано то и другое: ее действие обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений»¹⁸. В подтверждение данной мысли приведем еще одно определение, которое можно найти в исследовании В.В. Ромма: «Танец – сложное явление культуры, объединяющее в себе материальную (движенческую) и духовную стороны»¹⁹. Понимая сферу повседневности как целостный социокультурный жизненный мир, «естественное», самоочевидное условие человеческой жизнедеятельности,²⁰ предположим, что танец принадлежит сфере повседневных практик индивида в их оппозиции культуре высокой, где локализовано узкое понимание феномена танца и его сценические формы.

Таким образом, мы выделили следующие черты феномена танца:

¹⁷ Кэмп Д. Философские проблемы танцевальной критики. М., 1981. С.21.

¹⁸ Лукиан. О пляске. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/176843>.

¹⁹ Ромм В.В. Указ.соч. С.56.

²⁰ Козлова Н.Н. Повседневность // Современная западная философия: Словарь. — 2-е изд. М.: ТОН - Остожье, 1998. С. 318.

1. ритмически организованное телесное человеческое движение, телесная практика;
2. его содержание – нехудожественный образ, культурный смысл, код; обобщив две первые черты, можно говорить о психосоматическом характере танца;
3. полифункциональность;
4. принадлежность сфере повседневной культуры человека.

В.В. Ромм приводит достаточно емкое и содержательное определение танца, соответствующее выделенным нами признакам танца: «Творческий процесс создания образности средствами кинематики человека»²¹, однако для большей конкретизации предмета и методологии нашего исследования с позиций более актуального в настоящее время широкого подхода представим собственное толкование танца.

Танец как особый социокультурный феномен - культурная практика повседневности, представляющая собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида.

Следует отметить, что избранный нами культурологический подход к изучению феномена танца не исключает возможности использования в научной среде и более узкого его толкования, если это обусловлено целями исследования и наиболее сообразно им. Названные позиции не могут быть оценены в категориях правильности и допустимости, речь в данном случае идет о различных уровнях осмысления феномена.

1.2. Танцевальная культура: сущность, структура, концептуальная модель.

Итак, далее представляется необходимым обратиться к центральному в нашем исследовании понятию «танцевальная культура». Зачастую, в том числе в исследовательских работах, категории «танец» и «танцевальная культура» отождествляются как взаимозаменяемые. Между тем,

²¹ Ромм В.В. Указ.соч. С.36.

танцевальная культура представляет собой комплексный феномен, который не сводится лишь к танцу как таковому.

Неверно было бы утверждать, что танцевальная культура остается за пределами научного интереса современных исследователей. Данная категория фигурирует в ряде диссертационных работ последних десятилетий: Мун Бюн Нам «Танцевальная культура Кореи: История и современность», Мухассеб Хуссам Элдин Хассан «Народная танцевальная культура Египта: проблема сохранения традиций», Кешева З.М. «Танцевальная и песенно-музыкальная культура кабардинцев во второй половине XX века», Лукина А.Г. «Традиционная танцевальная культура якутов: проблемы сохранения и развития», Гутковская С.В. «Народная танцевальная культура белорусского Поднепровья». Нетрудно заметить, что в большинстве случаев речь идет о танцевальной культуре этнической общности, нации, территории и т.д. Таким образом, танцевальная культура выступает как синоним народной или национальной танцевальной традиции, а понятие служит «аккумулятором» эмпирических фактов и характеристик, не существуя при этом независимо от практической данности. Несмотря на все большее распространение, категория «танцевальная культура» практически не получает теоретической разработки, в то время как существуют различные дефиниции самого танца, которые были рассмотрены выше. Исследователи, употребляя данное понятие в своих работах, не приводят его определение, подразумевая тем самым его интуитивно ясное значение. Однако, по нашему мнению, для успешного культурологического анализа феномена танца в его взаимосвязи с общекультурными особенностями конкретной эпохи, социальной группы и т.д. осознание сущности понятия «танцевальная культура» и выявление ее структурных компонентов чрезвычайно важно. Более того, именно способность танца формировать вокруг себя некое пространство связанных с ним феноменов является одним из ключевых факторов включения его в систему той или иной культуры наряду с иными ее составляющими.

Рассмотрим кратко наиболее часто встречающиеся для характеристики танца и танцевальной сферы понятия с целью сопоставления их с формулируемой нами дефиницией категории «танцевальная культура».

С.Л. Чернышова в своей диссертации «Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации» вводит в научный оборот понятие «танцевально-пластическая культура», считая его наиболее адекватным данной сфере культуры и потому уделяя достаточное внимание его теоретическому обоснованию. Согласно определению автора, танцевально-пластическая культура – это «определённая форма и уровень реализации возможностей телесно-пластической выразительности и изобразительности, достигнутые в процессе развития этносоциума, которые находят свою реализацию в художественной и нехудожественной сферах жизнедеятельности - бытовой, коммуникативной, ритуально-обрядовой, производственно-трудовой и др.»²². С. Л. Чернышова, таким образом, толкует данное понятие несколько шире, чем заявленная ранее область нашего исследования, отраженная в выработанном выше определении понятия «танец». В сферу распространения танцевально-пластической культуры, по мнению С.Л. Чернышовой, входит, во-первых, не только сам танец, но и другие традиционные формы телесного, пластического самовыражения членов этносоциума, потому как понятие «танец» «...не может отражать всего богатства сформировавшихся в традиционной народной культуре средств и способов телесно-пластической выразительности»²³, что требует введения более широкого по смыслу понятия. Во-вторых, танцевально-пластическая культура в понимании ученого связана не только с бытовым, но и с художественным, т.е. сценическим пространством культуры, что несколько противоречит

²² Чернышова С.Л. Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации: автореф. дис. ... канд. культ. СПб., 2009. С.8.

²³ Там же. С.18.

обозначенному нами изначально аспекту исследования танца как социокультурного феномена повседневности. Наконец, С. Л. Чернышова, как и авторы перечисленных ранее диссертационных исследований, связывает рассматриваемую категорию с «этносоциумом», что значительно сужает ее эвристический потенциал. Следовательно, данное определение не может считаться удовлетворительным в рамках нашего исследования, что обосновывает необходимость самостоятельного поиска более точной дефиниции танцевальной культуры.

Одна из типичных ситуаций в гуманитарном знании – отождествление понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура». Обратимся к понятию «хореография». Хореография (греч. «пляска» и «пишу») – «искусство танцев, а также постановка балетных танцев, балетного спектакля»²⁴, «первоначально – запись танца, затем – искусство сочинения танца, балета, с конца 19-начала 20 вв. танцевальное искусство в целом»²⁵, «3) Искусство танца. В этом понимании термин получил применение в рус. искусствоведческой литературе в конце 19 - начале 20 вв»²⁶, и т.д. Ключевым словом в каждом из определений является «искусство». Хореография включает в себя все виды танцевального искусства, однако даже народный или историко-бытовой танец выступают как материал для сценического профессионального искусства. Словосочетание «хореографическая культура» (впрочем, чаще сведенное лишь к «хореографии» - народной, классической, национальной) апеллирует к сложившейся хореографической традиции сочинения и исполнения танцев. Столь узкое и эмпирическое толкование, опять же сводящееся к искусствоведческому пониманию танца, нельзя считать достаточным для анализа танцевального «поля» той ли иной культуры.

²⁴ Хореография // Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. М.: А ТЕМП, 2004. С. 867.

²⁵ Хореография // Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1986. С.1462.

²⁶ Театральная энциклопедия. С. 468.
<http://www.niv.ru/doc/theatre/encyclopedia/index.htm>

Следующее смежное по отношению к танцевальной культуре понятие – культура танца. Под таким заголовком («Культура танца») для студентов-культурологов разработана программа Толстых И.Н. и Грищук Г.Н.²⁷. Знакомство с содержанием курса позволяет обнаружить, что авторы практически не разграничивают употребление понятий «танцевальная культура» и «культура танца». При этом первая категория используется для описания танцевальных особенностей не только нации, но и конкретных эпох и стилей, что отчасти близко нашему ее толкованию (в то же время в одном из разделов методической разработки речь идет об «исторических этапах развития культуры танца»). Корректно ли в таком случае считать понятие «культура танца» синонимичным? Думается, что нет. Под культурой танца следует, на наш взгляд, понимать уровень «танцевального развития» индивида или социума, меру наличия комплекса танцевальных навыков и привычек, качество соблюдения принятых в конкретных пространственно-временных координатах танцевальных норм (например, этикета) и общая культура поведения во время танцевальной деятельности (отношение к другим танцующим и т.п.). Культура танца включает в себя культуру исполнения отдельных видов танцев, собственно выбор танцевального и вспомогательного по отношению к нему музыкального репертуара, осознание уместных для него повода и пространства, и проч. Аналогичными ей являются понятия культуры еды (принятия пищи), культуры сна, культуры чтения и т.д. Фактическая культура танца всегда соотносится с идеальным образом должного, в то время как танцевальная культура предстает как самодостаточный феномен (предмет, который непосредственно есть то, что он есть, ..., буферная зона между сознанием и объективной реальностью²⁸), и, в отличие от культуры танца, не может апеллировать к единичному субъекту. Следует констатировать, что далеко не всегда ученые учитывают грань между двумя на первый взгляд тождественными понятиями. Так, к

²⁷ См. Толстых И.Н., Грищук Г.Н. Культура танца. Режим доступа: http://abc.vvsu.ru/Books/pr_kultura_tanca/

²⁸ Демидов А.Б. Феномены человеческого бытия. Минск: Экономпресс, 1999. С.6.

примеру, осмелимся предположить, что в диссертационной работе А.Н. Брусницыной «Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографическом коллективе учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход»²⁹ контекст подразумевает как более уместное употребление понятия «культура танца».

Итак, ни одно из рассмотренных понятий не удовлетворяет целям и концепции нашего исследования. Дабы сформулировать собственную дефиницию, оттолкнемся от следующей аксиомы: понятие танцевальная культура складывается из двух ключевых категорий – «танец», понимание которой в рамках данной работы изложено выше, и «культура». Таким образом, продуктивным станет следующий шаг - рассмотрение категории «культура».

Множественность определений понятия «культура» - хрестоматийный факт. Не будем приводить здесь аналитический обзор основных существующих концепций культуры – этот труд был не раз проделан в массе авторитетных исследований. Остановимся на следующем толковании: культура – система феноменов, характеризующая способ бытия индивида и общества в определенных пространственно-временных координатах.

Таким образом, по нашему мнению, танцевальную культуру можно определить как систему, в общем виде представляющую собой способ бытования танца в повседневной культуре. В этом случае имеем следующую иерархию:

культура – > культура повседневности – > танцевальная культура,

где танцевальную культуру можно считать одним из элементов или, другим словом, микрокультурой в границах повседневной культуры.

Данное рабочее определение танцевальной культуры и установленное положение, что она является частным случаем культуры повседневности,

²⁹ См. Брусницына А.Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографических коллективах учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход [Текст]: автореф. дис. ... канд. пед. наук/ А.Н. Брусницына. - Москва, 2008. - 26 с.

позволяет рассмотреть структуру танцевальной культуры и представить теоретическую модель этого феномена.

Танцевальная культура представляет собой систему. Центральным, системообразующим ее компонентом, или ядром, выступает танец (комплекс закрепленных в конкретной культуре его разновидностей). Танцевальная культура – особый способ бытовая танца в повседневной культуре, следовательно, периферию по отношению к собственно танцу составляет поле «вспомогательных» модусов, которые можно дифференцировать как структурные элементы «танцевальной» повседневности.

Ядро и периферия танцевальной культуры не являются внутри себя однородными. Далее мы обратимся к более подробному рассмотрению микроструктуры каждой из названных областей.

1. Танец как системообразующий компонент танцевальной культуры представлен следующими онтологически присущими ему составляющими:

- соматический (телесный) код: двигательная лексика танца – мимика,

жесты, позы, движения (па), рисунок движений, отвечающая телесно-двигательной стороне феномена танца. Танцевальные па ведут происхождение от основных форм движений человека – ходьбы, бега, прыжков, скачков, скольжений, поворотов, раскачиваний, сочетания которых постепенно превращались в па традиционных танцев;

- семантический (смысловой) код: идеи, смыслы (в том числе лежащие вне самого танца), сообщения, наполняющие двигательную лексику; танец в этом аспекте выступает как «знаковая система, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи»³⁰.

³⁰ Петроченко Н.В. К вопросу о происхождении сущности танца [Текст] //Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегиональный сборник научных статей молодых ученых [Текст] / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. Вып. 2. С. 119.

•ритмический (музыкальный) код: музыкальный, песенный и др. аккомпанемент, выполняющий функцию ритмической организации движения. Ритм – условие объединения движения и звука. Не случайно многие композиторы, особенно в эпоху средневековья и последующие века, в своих сочинениях ориентировались на танец (достаточно вспомнить знаменитые вальсы). Традиция контрастного сопоставления медленного танца-шестивия и живого прыжкового танца в эпоху Возрождения породила такую музыкальную форму, как сюита. Некоторые танцы (например, народные сюжетные танцы-иллюстрации трудовых процессов или игровые танцы) неразрывно связаны с одновременно исполняемым песенным репертуаром и теряют смысловую значимость при разрыве движения и его песенного сопровождения.

Периферия – вспомогательные феномены танцевальной культуры:

•пространственно-временной код:

- специальные помещения и площадки для танца (бальные залы, танцевальные клубы, танцплощадки, священные поля, рощи, культовые места, городские площади и т.д., организация танцевального пространства и его зонирование (иерархия, схемы поведения и т.п.);

- циклическая организация танцевальных практик, специальные танцевальные события (балы, традиционные праздники, обряды, ритуалы, танцевальные вечера и конкурсы и т.п.);

•предметный код: танцевальные костюмы, одежда (бальная или «дискотечная» мода), атрибуты для танцев (характерны для национальных танцев, например, китайский танец с веером или кавказский танец с кинжалом; в таком случае предметный код можно отнести к обязательной составляющей танца), предметы танцевального «быта» (к примеру, бальные книжечки, платок, ленты, букет цветов);

•социальный (поведенческий) код: аудитория танцевальной культуры, стратификация и иерархия субъектов танцевального

сообщества, типичные формы поведения и модели взаимоотношений в пространстве танцевальной культуры;

•нормативно-рефлексивный код: система трансляции и регламентации норм танцевальной культуры и рефлексия над танцевальной повседневностью:

- танцевальный этикет, правила поведения во время танцев и в местах их проведения (например, требования приличий во время танцев отражены в памятнике «Юности честное зерцало», в эпоху СССР были разработаны специальные правила поведения граждан на танцплощадке; Н. Кауль приводит список правил бальных танцев, определяющих поведение танцующей пары на паркете и вне его, часть из которых, к примеру, разграничивающие роли партнера и партнерши в танце, регламентировали поведение в бальной зале еще в XVII-XIX вв.³¹), официальные постановления и предписания, касающиеся танцевальной культуры (репертуара, хронотопа и т.д.), танцевальная система образования – танцевальные кружки, танцевальные школы, книги и учебные пособия по танцам, журналы танцевальной тематики, телепередачи и т.д.;

- фильмы, литературные, публицистические и художественные (живопись, графика, скульптура и т.п.) произведения на танцевальную тему.

Таким образом, организация периферийной области танцевальной культуры соответствует рассмотренной ранее структуре повседневности:

Повседневность	Танцевальная культура
Материальный аспект -----	> пространственно-временной, предметный коды,
Ментальный аспект -----	> нормативно-рефлексивный код,
Социальный аспект -----	> социальный код.

³¹ Кауль Н. Как научиться танцевать. Спортивные бальные танцы. Ростов н/Д: Феникс, 2004. С.36-38.

1.3. Социокультурные функции и факторы формирования танцевальной культуры.

Танцевальная культура – сложный, комплексный феномен, самодостаточная сфера повседневности, которая выполняет ряд социокультурных функций, отвечая многообразным потребностям индивида и общества:

1. Коммуникативная (танцевальная культура как пространство и способ общения)

Согласно коммуникативной теории происхождения танца, он выступал как первозданный язык тогда, когда не существовало слов, а единственным способом общения служила выразительная мимика, жестикуляция, движения. У каждого племени был свой «язык» - определенный набор танцевальных движений, которые были непонятны посторонним. Данная теория была подкреплена в процессе реконструкции архаических культур, когда возникла гипотеза о древнем языке жестов, «кинетической» речи. Танец понимается как телесный язык, способ невербальной коммуникации с помощью «говорящего» тела в доречевую эпоху. С этой точки зрения танец явился следствием потребности человека в общении, межличностной коммуникации. Схожее предположение о танце как о «всеобщем телесном жесте»³² выдвинула Е. К. Луговая. С.Н. Худеков описывал танец следующим образом: «По принципу своему танец, подобно жестом, был всегда и у всех народов выражением внутренних чувств; был нежным разговором, где посредством поз, скачков и прочего выражались радость, горе, злость, нежность и т.п.»³³; «Танцы, подобно всякого рода гимнастическим упражнениям, служили развитию общения между людьми»³⁴.

³² См.: Луговая Е.К. О невербальной форме общения в культуре / Танец как язык и миф // Вестник МГУ. - Серия 6. 1991. № 3. С.54-56.

³³ Худеков С.Н. Указ. соч. С.12.

³⁴ Там же. С.16.

Функцию коммуникации танцевальная культура выполняет в нескольких аспектах:

1) Танец сам является языком жестов, движений, телесной речью, т.е. передает информацию от индивида к индивиду или группе, служа средством межличностной коммуникации. По мнению М. Н. Жиленко, в современном мире «черты архаической коммуникации характерны для массовых, непрофессиональных танцев, в частности, можно говорить о «первобытности» молодежной культуры танца»³⁵.

2) Танец транслирует значимый социальный опыт от поколения к поколению, т.е. выступает своего рода внешней памятью, организуя межпоколенное общение. Роль танца, особенно первобытного, как средства накопления, сохранения и передачи опыта подрастающему поколению, акцентировала Э.А. Королева: первобытный танец выступал одновременно не только как способ психоэмоциональной разрядки и синастройки членов племени, но и как средство накопления и трансляции опыта между поколениями, познания окружающей действительности и общения между полами³⁶. В этом случае можно говорить о трансляционной функции танцевальной культуры как частном случае коммуникативной в ее широком понимании.

3) Танцевальная культура формирует особое коммуникативное поле. Танец выступает как стержень, организующее звено пространства коммуникации его участников, коммуникационный «повод». Данная ипостась танца представлена достаточно широко, начиная с эпохи появления первых танцевальных мероприятий, основной функцией которых была межличностная коммуникация, - средневековых балов. Танец формировал вокруг себя особое пространство светского общения, служа не столько самоцелью организации вечера, сколько поводом для встречи, содержание которой выходило за пределы лишь танцевальной программы. Даже сам

³⁵ Жиленко М.Н. Указ.соч.

³⁶ См.: Королева Э.А. Указ.соч.

танец на балу представлял собой коммуникативный акт: нередко кавалер приглашал даму на танец, дабы во время мазурки или вальса объясниться с ней. В советскую эпоху подобный вид массового танцевального досуга представляли собой танцплощадки, которые были местом встреч, свиданий, знакомства и пространством общения молодых людей. В современном обществе аналогичные функции реализуют ночные клубы.

Специфическим вариантом реализации коммуникативной функции танцевальной культуры в некоторых обществах следует считать ритуальную функцию – связь с сакральным через танец. В научной литературе достаточно долгое время придерживались версии ритуально-обрядового характера потребностей первобытного человека и мотивации его деятельности (эти взгляды отразились в работах Э. Тайлора, Дж. Фрезера, Л. Леви-Брюля). Так и танцевальная активность понималась как следствие культовых церемоний, магических мистерий³⁷. «Древние люди не проповедовали свою религию, а танцевали ее; весь мир представлялся им магическим танцем видимых и невидимых сил, и сами они в танце обращались к Богу за помощью» – характеризует ритуальную функцию танца в древние времена Е.К. Луговая³⁸. С помощью танца достигалось экстатическое состояние единения с высшими силами, причастность к божественному, которая открывала возможность для общения с ним. Танец, будучи основной формой сообщения человека с богами и проживания собственного религиозного опыта, закономерно являлся естественной частью многих религиозных церемоний, мистерий, ритуалов Древнего Египта (поклонение Озирису, Апису и др.), Древней Индии (храмовые танцовщики), Древней Греции («Что касается дионисических и вакхических празднеств, то ... они сплошь состояли из пляски»³⁹), суфиев (ритуальные кружения). Часть исследователей выделяет ритуальную функцию как универсальную по отношению к остальным, выделившимся из нее позже, в условиях

³⁷ Осинцева Н.В. Указ.соч.

³⁸ Луговая Е.К. Указ. соч. С.56.

³⁹ Лукиан. Указ.соч.

синкретизма древних культур. Приведем точку зрения Нетужиловой Н.А.: «Мистическое чувство родства, порождаемое ритуальным танцем, санкционировало важнейшие инициатические события жизни человека, например, бракосочетание. Поэтому древний танец имел ярко выраженный ритуальный характер, и это обстоятельство предшествовало появлению религиозных, коммуникативных, эстетических и иных функций танца»⁴⁰.

2. Идентификационная (репрезентативная) (принадлежность к танцевальной культуре как культурный знак, социальный маркер)

Идентификационная функция танцевальной культуры заключается в том, что она может выступать особым знаком принадлежности индивида к какой-либо социальной общности: родовой, национальной, субкультурной... С одной стороны, через танец индивид осознает собственное «Я», конструирует определенную идентичность (гендерную, национальную, культурную и т.д.), и происходит реализация механизма идентифицирующей функции, с другой стороны, такой танец служит опознавательным знаком принадлежности танцующего к той или иной общности для окружающих, особым «паспортом рода, клана или отдельной личности»⁴¹, и тогда идентификационная функция переходит в репрезентативную. Так, известно, что в некоторых африканских племенах незнакомые люди при встрече определяли принадлежность друг к другу к кланам вопросом «Как ты танцуешь?» (родовая принадлежность). В эпоху верхнего палеолита танцы разделялись на характерные мужские и женские (гендерная принадлежность), для исполнения которых требовались соответствующие качества (мужские или женские) и которые одновременно маркировали социальные роли исполняющих их индивидов.

Аналогичную функцию танцевальная культура выполняет в современных молодежных субкультурах, многие из которых либо построены на основе специфического танца как центрального признака молодежной

⁴⁰ Нетужилова Н.А. Миф и ритуал как первооснова искусства танца. – Режим доступа: ftp://lib.herzen.spb.ru/text/netuzhilova_106_256_259.pdf.

⁴¹ Королева Э.А. Указ.соч. С.50.

группировки (яркий пример здесь – субкультура брейк-дансеров, стиля хип-хоп, клубные танцоры R'n'B), либо имеют «свой» танец как важный субкультурный компонент (отличительные танцы стиляг, ролевики, растаманов, хиппи, индеанистов, неоязычников и т.д.).

3. Интегративная (консолидирующая) (общность танцевальной культуры как способ консолидации социокультурной группы)

Данную функцию можно считать взаимобратной по отношению к идентификационной. Консолидация по признаку исполнения единого знакового танца является следствием идентификации себя членом конкретной группы каждым из танцующих, а также может выступать и как основание для этой самоидентификации. Еще первобытный танец, по словам Н.А. Нетужиловой, «порождал мистическое чувство родства, единения людей друг с другом, что, в свою очередь, давало необходимую энергию для выполнения важнейших социальных функций»⁴². Танцевальная культура создает пространство коллективной деятельности по совместному удовлетворению базовых потребностей индивида (коммуникации, отдыха, социализации и пр.).

4. Гедонистическая (танцевальная культура как источник удовольствия и отдыха)

Танец во все времена являлся неотъемлемым атрибутом праздников и увеселений. Гедонистическую функцию танцевальная культура впервые явно начинает выполнять в культуре Древнего Рима, более десакрализованной, нежели греческая культура. Так, танцами сопровождалась знаменитые сатурналии, превратившиеся со временем из мистерийного, священного действия скорее в общегородской праздник. Становлению танца как инструмента рекреации и получения удовольствия способствовал и запрет христианской Церкви на использование их в религиозных целях, что актуализировало профанные функции танцевальной культуры. Одним из ведущих способов развлечения и общения танец становится в эпоху

⁴² Нетужилова Н.А. Указ.соч. С.44.

Возрождения, изобилующую балами, карнавалами, маскарадами и прочими танцевальными событиями.

Особенную актуальность своего гедонистического и релаксационного потенциала танцевальная культура приобретает и в России. В частности, приобщение к танцевальной культуре как залог приятного досуга, активного отдыха получило тотальное распространение в рассматриваемую нами советскую и постсоветскую эпоху (посещение вечерних танцплощадок, дискотек и т.п.). На сегодняшний день гедонистическая функция танцевальной является ведущей среди прочих.

5. Регулятивная (танцевальная культура как комплекс одобряемых обществом норм и образцов поведения, транслятор моральных ценностей)

Будучи значимой сферой повседневности, танцевальная культура неизбежно оказывает влияние на поведение индивида и регулирует выбор тех или иных поведенческих стандартов, ценностных ориентаций. Преломляясь в реалиях танцевальной культуры, социальные требования воспринимаются ее носителями и таким образом закрепляются в их сознании.

Частными случаями регулятивной функции танцевальной культуры можно назвать воспитательную функцию и функцию социализации. О педагогическом значении танца писал в трактате «О пляске» и Лукиан: «...пляска не только услаждает, но также приносит пользу зрителям, хорошо их воспитывает, многому научает»⁴³. Со времен античной Греции танец прочно вошел в классическую систему воспитания: пляски были обязательным учебным предметом в гимназиях, свободный гражданин, не умевший танцевать, подвергался осуждению. Танцевальные занятия непременно входили в систему классического воспитания европейского рыцаря и русского дворянина. «Во всех европейских военных учебных заведениях до появления огнестрельного оружия танец являлся одной из основных учебных дисциплин. И это вовсе не была дань моде – ничто лучше

⁴³ Лукиан. Указ.соч.

танца не могло обучить координации, правильно воспитать работу всех групп мышц, развить реакцию и фантазию»⁴⁴ – такие факты приводит в своем исследовании В.В. Ромм. На сегодняшний день использование методики танцевального образования входит в круг новаторских педагогических теорий. Через элементы танцевальной культуры происходит передача значимых в определенном обществе норм, этических ценностей, социальных требований, мировоззренческих установок.

Приобщение к танцевальной культуре обеспечивает возможность адаптации индивида к общественной системе, становления его как полноценного члена социума. Не случайно, например, столь долгожданное и до определенного момента запрещенное посещение советской танцплощадки становилось своего рода актом инициации подростка, знаком его сопричастности «взрослой» жизни.

Итак, очевидно, что полифункциональность – неотъемлемая черта танцевальной культуры, которая усиливается пропорционально развитию самого феномена (от функционального синкретизма к большей дифференциации и специализации функций). Мы выделили пять базовых и наиболее универсальных функций танцевальной культуры. Предложенный перечень отнюдь не исчерпывающий и не претендует на законченность. В определенных социокультурных условиях становятся актуальными иные функции танцевальной культуры (катарсическая (экспрессивная), терапевтическая и т.д.). Однако предположим, что танцевальная культура выполняет две свои ведущие функции – коммуникативную и идентификационную, которые были рассмотрены более подробно – независимо от детерминирующих ее обстоятельств.

Доминирование той или иной функции танцевальной культуры обусловлено рядом факторов, которые способствуют как самому возникновению данного феномена, так и формированию специфики того или иного ее локального варианта. Факторы формирования танцевальной

⁴⁴ Ромм В.В. Указ.соч. С.78.

культуры можно объединить в три основные группы – природно-географические, социально-экономические и культурные.

1. Природно-географические факторы

Эта группа факторов оказывает наибольшее влияние на соматический код танцевальной культуры, диктуя различный характер, типологию движений, отношение к двигательной активности.

Один из наиболее значимых факторов – климатический: особенности климата обуславливают региональные различия танцевальной культуры. Например, техническая сторона многих русских (особенно мужских) танцев отличалась высокой степенью сложности и виртуозности исполнения. Древнерусский танец в равной степени задействовал корпус, голову, руки, кисти, ноги, мимику исполнителя. Согласно одной из версий, это стало результатом воздействия на танец климатических условий территории России, т.е. трюки, прыжки и другие энергичные элементы были включены в танец, дабы согреться в осенне-зимнее время. Однако в то же время можно наблюдать различия в танцевальных движениях, связанные с климатическими особенностями разных территорий России: так, в более южных землях движения размашистые, быстрые, энергичные, а на Севере – более спокойные, степенные, монотонные⁴⁵.

Другая группа факторов в рамках этой группы – биологические, связанные с особенностями флоры, фауны и природного ландшафта территории. Обратившись вновь к истокам традиционного русского танца, обнаруживаем, что на характер их двигательной лексики и образного наполнения (ментальное наполнение) оказали влияние повадки и поведение типичных для местности животных, птиц, рыб. В танцах встречаются образы животных - петуха, медведя, при этом иногда русский народ стремился придать им черты человеческого характера. Как и в любой архаической культуре, у древних славян существовали охотничьи пляски, заключавшиеся

⁴⁵ См.: Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. М., 1996.

в подражании охоте на зверей и птиц, воспроизведении повадок этих животных, а также метании в их изображения и фигуры копий и стрел.

2. Социально-экономические факторы

В группу социально-экономических входят такие факторы, как преобладающий тип хозяйствования и виды трудовой деятельности, социальная стратификация и т.д. Данная группа факторов оказывает наибольшее влияние на социальный и нормативно-рефлексивный коды танцевальной культуры.

Знаменитый балетовед В. Красовская пишет: «Древние формы танца и ритмизированной пантомимы зародились в процессе практической трудовой деятельности народа. В них были отражены условия быта людей, их мировоззрение...»⁴⁶. Особую роль труда в появлении танца подчеркивал и Ю.А. Бахрушин: «Уже в глубокой древности люди различные эмоциональные состояния выражали пластическими движениями. Процесс труда обнаружил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску – одно из наиболее ранних проявлений человеческой культуры»⁴⁷. На тот факт, что нередко танец был основан на воспроизведении движений соответствующих родов деятельности, указывает В.В. Ванслов. Сторонники трудовой теории происхождения и детерминации танца считают, что возникновение его определенного варианта обусловлено разнообразием движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями человека от окружающего мира. Те движения, которые люди производили во время своей ежедневной работы, вошли в танцевальный стиль определенной культуры. Таким образом, превалирующий в культуре вид хозяйственной деятельности формировал двигательную лексику и ментальный компонент танца. Например, традиционный танец эскимосов отличается широкая и устойчивая стойка с быстрыми, напоминающими полет

⁴⁶ Красовская В.М. История русского балета: учебное пособие. Л.: Искусство, 1978. С.8.

⁴⁷ Бахрушин Ю.А. История русского балета: учеб. пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ. Изд. 3-е. М.: Просвещение, 1977. С.7.

стрелы движениями рук, которые были необходимы для подледного лова рыбы и метания копья. В Древней Руси наиболее многочисленную группу составляли танцы, связанные с обрядами земледельческого годового цикла («Просо», «Кто с нами пашенку пахати», «Посеяли девки лен», «А мы просо сеяли, сеяли», «Яр хмель» и мн.др.)⁴⁸. Популярны у северных народов охотничьи пляски «в Центральной России, где основным занятием населения было хлебопашество, ... не имели особого распространения и до наших дней не дошли»⁴⁹.

Примером влияния на характер танцевальной культуры социальной стратификации может служить феномен возникновения профессиональных танцев и разделения танцевальной культуры на отдельные субкультуры по социальному (сословному) критерию. Так, один из любимых народных танцев Средневековья – бранль – имел множество разновидностей в зависимости от исполнения его конкретной профессиональной группой (существовали бранли башмачников, прачек, конюхов и т.д.), а также известен и крестьянский бранль, маркировавший целое сословие его исполнителей. Собственные танцы были у каждого профессионального цеха и гильдии: оружейники исполняли виртуозный танец с мечами, бочары – с обручами, а «мясники танцевали, держась за ремни, сделанные в форме колбас»⁵⁰. К.А. Иванов в книге «Золотой век Средневековья» повествует об особом оригинальном «кухонном танце», завершающем второй день празднования свадьбы: «танцевала прислуга, причем каждый из слуг имел при себе какой-нибудь предмет своей специальности, как, например, повар – ложку, заведующий вином – кружку и т.п.»⁵¹. Особо богатые цеха и гильдии имели собственные танцевальные дома, где проводились праздники и танцевальные вечера. Корпоративные балы устраивали купцы, садовники, трубочисты и т.д. В графике сезона всемирно известных Венских балов

⁴⁸ Там же. С.528.

⁴⁹ Бахрушин Ю.А. Указ.соч. С.8.

⁵⁰ Каменец-Подольский П. Указ. соч. С.262.

⁵¹ Иванов К.А. Золотой век Средневековья. Как жили люди в эпоху рыцарей и трубадуров. М.: Вече, 2008. С.124.

можно обнаружить танцевальные вечера студентов, фармацевтов, кондитеров и представителей еще около трехсот профессий. В.Ромм приводит примеры существования профессиональных танцев у представителей разных национальностей: «эстонский танец сапожников, еврейский танец портняжки, украинский танец бондарей, немецкий танец стеклодувов, карельский танец ткачей, русский танец моряков»⁵². В русской танцевальной культуре XVII-XIX вв. очевидна ее четкая дифференциация на танцевальную культуру благородного сословия (дворянская бальная традиция), купечества и крестьянства (народная танцевальная культура). Несмотря на практиковавшиеся «совместные» балы, этикет строго запрещал взаимодействие между «мезальянсными» социальными группами (после танца необходимо было возвращаться только на отведенное собственной группе место, причем это правило касалось даже чисто дворянских балов, на которых сановная знать всегда занимала позицию в противоположной стороне от оркестра, вокруг которого теснились молодые чиновники⁵³).

3. Культурные факторы

Наиболее обширная группа факторов включает в себя религиозные, мифологические представления, ментальные установки и гендерные стереотипы, национальные традиции и господствующие ценности и пр. и активно детерминирует все компоненты как ядра, так и периферии танцевальной культуры.

Так, на примере эволюции танцевальной культуры России с древнейших времен до XX века возможно проследить изменение гендерных представлений. Отличительной чертой еще древнерусской танцевальной культуры было четкое различие двигательной лексики, манеры танца по гендерному признаку, что породило существование традиционно женских или мужских танцев. Движениям женщин была присуща плавность, величавость, кротость, мужским же – удаль, ловкость, широта, энергичность.

⁵² Ромм В.В. Указ. соч. С.77-78.

⁵³ Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. С.26.

Подчеркнутая граница женской и мужской танцевальной культуры подчеркивала существующее априори гендерное неравенство, квинтэссенцией которого стала этика «Домостроя», где женщина принадлежала лишь собственной строго регламентированной субкультуре. Новый статус женщины как полноценного члена общества – одно из главных завоеваний культурной политики Петра I и практики ассамблей. Танцевальная культура XVII-XIX вв. стала символом освобождения женщины от «теремной культуры» и изменение отношения к ней. С одной стороны, женщина оставалась по отношению к мужчине подчиненной (в танце обязан вести именно партнер), с другой стороны, на небывалую ступень поднимается уважение женщины, пиетет по отношению к ней. Например, желанием женщины определялся выход из множества этикетных ситуаций (выбор из двух «спорящих» партнеров по танцу, желание или нежелание танцевать из-за усталости и т.д.). Но при этом обязанностью любого кавалера на балу было обеспечение дамы всем, что она пожелает, развлечение ее танцами или светской беседой. Кавалер охотно должен был уделить внимание любой одинокой женщине, по недоразумению оказавшейся не приглашенной на танец или не занятой беседой. Именно кавалеры должны были следить за тем, чтобы не скучала ни одна дама в бальном зале. Своего рода апофеозом изменившегося отношения к даме и ее культа является обычай выбора «царицы бала», которой предоставлялось право быть церемониймейстером вечера и определять программу и очередность танцев⁵⁴. В эпоху советских танцплощадок и дискотек ситуация меняется коренным образом. Установка советской культуры на преодоление гендерного неравенства и восприятие женщины как «полноправного товарища и строителя коммунизма» отразилась в отношении к ней на танцевальном пространстве. Асексуальность как моральный принцип определяла поведение танцующих парные танцы: недопустимы тесный телесный контакт между партнерами (требование соблюдения между

⁵⁴ Колесникова А.В. Указ. соч. С. 18.

танцующими подобающей физической дистанции и право дамы в учтивой форме настоятельно напомнить о нем), флирт и всяческие проявления романтических отношений, эротические элементы «откровенных» западных танцев (танго, фокстрот), как таковая дифференциация на женскую и мужскую танцевальную культуру отсутствует. Еще один колоритный феномен - однополые пары, которые в ситуации недостатка мужского населения воспринимались естественно и не несли негативной коннотации, ведь, помимо войны, свою роль здесь сыграла индустриализация, когда возникали исключительно женские или мужские промышленные предприятия. Однополая пара символизировала одновременно полное равноправие полов (женщина легко может заменить партнера-мужчину на его месте) и снятие вообще каких-либо их гендерных характеристик.

Рассмотренные выше группы факторов не действуют автономно. Каждая уникальная танцевальная культура есть результат взаимодействия определенной комбинации факторов, дифференцировать которые, выявив очевидную взаимосвязь «причина-следствие», далеко не всегда представляется возможным.

Глава 2. Танцевальная культура в контексте социокультурных изменений России XX-XXI веков.

2.1. Дореволюционная танцевальная культура: эпоха балов.

Танцевальная культура России не однородна в своем развитии. Условно историю ее становления можно разделить на четыре крупных этапа:

- танцевальная культура Древней Руси (VI-XXI вв.)
- танцевальная культура XVII- начала XX вв.
- танцевальная культура Советской эпохи (1920-е – 1990-е гг.)
- современная (актуальная) танцевальная культура (сер. 1990-х гг. – настоящее время).

Эпоха XX века – уникальный период для развития танцевальной культуры России, когда за одно столетие сменяют друг друга сразу три ее

этапа. Ведущую роль в этом процессе сыграли политические, экономические и социальные трансформации.

Как ни парадоксально, несмотря на революционные потрясения начала XX века и кардинальную смену вектора развития, продиктованного «свыше», танцевальная культура советского периода сохраняет социальную стратификацию предшествующего периода, которую можно выразить в оппозициях «дворянство – крестьянство» или, применительно к 1920-1990-м гг., «горожане – крестьяне». Городское «сословие» советской эпохи во многом продолжает танцевальные традиции, заложенные дворянским обществом, преломляя их в соответствии реалиями и требованиями новой советской культуры. Подробно характеристика танцевальной культуры советского периода будет нами далее, а в данном разделе считаем необходимым обратиться к рассмотрению танцевальной культуры XVIII-начала XX веков, когда социальные тенденции последующей эпохи проявили себя максимально ярко.

Танцевальная культура периода XVII-начала XX вв. является наиболее изученной и подробно описанной в научной литературе. Существует немалое число фундаментальных культурологических исследований, посвященных отдельным аспектам танцевальной культуры данного периода. В должной степени исследованы наиболее популярные танцы данной эпохи, детально приводится бальный этикет, существуют исследования моды в данный период... Центральной темой исследования танцевальной культуры данной эпохи выступает тема бала и его организации, социокультурных функций, эволюции в русской культуре. Ю.М. Лотман, А.В. Колесникова, Е.В. Дуков, О.Ю.Захарова, В.М. Бокова – это лишь немногие авторы, исследования которых посвящены бальной культуре и различным ее аспектам.

Как известно, конец существованию Древней Руси положил своими радикальными преобразованиями Петр I. Однако уже на рубеже XVI-XVII веков происходит постепенная смена культурной парадигмы, которая отразилась в том числе и на танцевальной культуре.

Еще на рубеже XVI-XVII вв. в Москве возникает «Немецкая слобода», где селились приглашенные в Россию иностранные специалисты, знакомившие вольно или невольно русский народ с теми танцами, которые спустя столетие они будут исполнять на ассамблеях: польскими мазуркой, полонезом, краковяком. Общие границы России с Польшей, Венгрией способствовали естественному проникновению элементов национальных танцев из этих государств в русскую танцевальную культуру.

Вслед за будущими бальными танцами Россия увидела и первые балы при Лжедмитрии I. Оркестр присутствовал на свадебном пиру самозванца, и в заключение торжества он⁵⁵ предложил гостям потанцевать.

Наконец, становится более профессиональным и обучение танцу: в 1629 г. появляется первый учитель танцев в России Иван Лодыгин.

Несмотря на то, что отношение православной Церкви и царской власти к танцу оставалось по-прежнему негативным, эти факты свидетельствуют о зарождении уже в начале XVII века истоков новой танцевальной парадигмы, в полной мере проявившей себя, начиная с эпохи Петра Великого.

1. Соматический (телесный) код.

В XVII веке Россия заимствует европейский танцевальный канон, который будет определять развитие ее танцевальной культуры не только в «дворянский» период, но и в следующую за ним советскую эпоху.

Главные отличия бального танца от традиционной русской пляски заключались в следующем:

- исчезает импровизационность, свобода исполнения танца; бальный танец представляет собой заранее систематизированный, канонический набор движений;

- вместе со свободой исполнения танца исчезает и в некоторой степени его индивидуальность (бальный танец в идеале предполагает одинаковое его исполнение всеми участниками), что преследовало свои социокультурные

⁵⁵ Захарова О.Ю. Русский бал XVIII - начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2010. С.19.

цели: танец должен был стать единым «корпоративным» знаком сословия (дворянского или купеческого);

- танцевальная культура сохраняет свою массовость и всеохватность, но при этом «единицей» бального танца выступает не группа танцующих, как это чаще наблюдалось в древнерусских танцах, а отдельная пара, где кавалер и дама выступают как равноценные его участники, что отражает изменившееся в эпоху петровских реформ отношение к женщине.

Впервые европейские танцы входят в обиход в рамках ассамблей, учрежденных Указом Петра I в 1718 г. Петр I умел и любил танцевать на ассамблеях. Особенно выразителен он был в паре с царицей: «Екатерина, как и Петр, танцевали очень ловко и проворно. В паре с супругом она успевала сделать три круга, тогда как остальные не успевали еще окончить и первый»⁵⁶. Петр задавал тон в танцах, нередко выступая в роли распорядителя танцевальной программы⁵⁷.

Танцы, исполняемые на ассамблеях, составляли две основные группы: церемониальные («менует», польский – полонез), открывавшие вечер, и английские (контрдансы), но к ним также добавлялись немецкие (алеманда) и французские (куранта) танцы.

В течение XVIII века происходит расширение танцевального репертуара, популярность приобретают французские танцы. В последнее десятилетие XVIII века на танцевальную культуру громадное влияние оказала эстетика Просвещения: культ естественности и идеалы Просвещения стали несовместимы с эстетикой дворянского салонного танца, и потому в моду стремительно входит «вульгарный» вальс, в близости танцующих и соединении рук при котором усматривали непристойность, унижающую достоинство женщины. «Танец сей, в котором, как известно, поворачиваются

⁵⁶ Комиссаренко С.С. Культурные традиции русского общества. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2003. С. 135.

⁵⁷ Кружнов Ю.Н. Балы [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Санкт-Петербург». Режим доступа: <http://www.ensspb.ru/article.php?kod=2804016236>.

и сближаются особы обоего пола, требует надлежащей осторожности»⁵⁸. В вальсе партнеры по танцу были связаны более органично, позволяли себе в общении больше «вольностей». Вальс противопоставлялся классическим салонным танцам как однообразный, страстный, безумный, опасный⁵⁹ – об этом подробно пишет Ю.М. Лотман, однако он приносит в бальную атмосферу раскованность чувств, естественность и свободу в поведении в противовес церемонности.

К началу XIX века устанавливается четкий репертуар и порядок исполнения бального танца: открывавший вечер полонез, матрадур, гавот, экосез, англес, вальс, мазурка, котильон. Любопытно, что в связи с событиями 1812 г. (война с Наполеоном) свою популярность теряет менуэт, ранее открывавший программу танцев. Тем не менее, уже в 1820-х гг. в моду входит французская кадриль, двумя десятилетиями позже – полька⁶⁰. В целом можно сказать, что к XIX веку происходит поворот в сторону более игрового, непринужденного характера бального танца и отход от его «застылости», торжественности и церемониальности.

Свидетельством такой тенденции явились снискавшие особую любовь (особенно молодежи) игровые танцы, самым известным из которых был котильон, закрывавший бал. Игровые танцы имели место быть и на петровских ассамблеях: они начинались после церемониальных танцев, когда сам Петр становился в первой паре во главе шуточного танца, затеывая сложные фигуры, которые необходимо было повторять всем танцующим⁶¹. Иногда такой танец-прогулка задействовал и аксессуары (например, платки). Что касается котильона, «самого непринужденного, разнообразного и шаловливого танца»⁶², то знаменитый танцмейстер Л. Петровский отмечает,

⁵⁸ Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) – 2-е изд., доп. – СПб.: Искусство-СПБ, 2006. С. 95.

⁵⁹ Короткова М.В. Московский дворянский бал XVIII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/history/35355.php>.

⁶⁰ Кружнов Ю.Н. Балы [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Санкт-Петербург». – Режим доступа: <http://www.ensspb.ru/article.php?kod=2804016236>.

⁶¹ Каменец-Подольский П. Указ.соч.С. 282.

⁶² Лотман Ю.М. Указ.соч. С.98.

что некоторые молодые люди являлись на бал «единственно для того, чтобы потанцевать котильон»⁶³.

Самым главным танцем бала, его кульминацией, считалась мазурка, технически сложный парный танец, скорее походящий на спектакль (ее танцевали всего несколько пар, остальные гости бала выступали в качестве зрителей). Мазурка танцевалась с многочисленными причудливыми фигурами и мужским соло, составляющим «соль» танца. И солист, и распорядитель мазурки должны были проявлять изобретательность и способность импровизировать⁶⁴. Можно сказать, что в самой идее мазурки и любви к ней слышны отголоски традиций русской парной пляски, во время которой кавалер показывает в полной мере свою танцевальную виртуозность и «ведет» танец, а дама ему вторит более мягкими и плавными скользящими движениями.

Традиции русского танца проявились в бальной культуре и в виде «русской» - т.н. русской пляски, исполнявшейся наряду с бальным репертуаром. Так, Н.И. Костомаров свидетельствует, «что решительно неподражаема была в русской пляске» Елизавета Петровна⁶⁵. Более того, А.В. Колесникова подчеркивает: «При Елизавете Петровне взаимодополнение двух культурных традиций — западноевропейской и исконно русской — приобрело еще более явный характер. Елизавета, хорошо знакомая и с европейской школой салонного танца и с элементами русской народной танцевальной культуры, внесла огромный вклад в дело создания «облагороженного», «окультуренного» стиля русского танца. В елизаветинскую эпоху «казачок» и «русская» оформляются танцмейстерами как новые салонные бальные танцы, которые не имели западных аналогов и

⁶³ Цит. по: Марченко, Н.А. Быт и нравы пушкинского времени. Спб.: Азбука-классика, 2005. С.31.

⁶⁴ Лотман Ю.М. Указ.соч. С.96.

⁶⁵ Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М.: Изд-во Эксмо, 2005. С.938.

исполнялись в бальных залах вплоть до XX века»⁶⁶. Таким образом, необходимо сделать важный вывод о своеобразии танцевальной культуры России в рассматриваемый период, которое проявилось в постепенной диффузии танцевальных элементов между бальной и народной танцевальными культурами, долгое время существовавшими независимо друг от друга. Восприятие европейских танцевальных форм не явилось лишь пассивным их копированием, на их основе в сочетании с древнерусскими традициями была создана уникальная русская танцевальная культура. Традиции русской пляски сохраняются в бальной культуре вплоть до XX века.

В свою очередь происходило влияние бальной хореографии на народную танцевальную культуру, продолжавшую традиции Древней Руси. Трансляция элементов бальной (французской, английской) кадрили в народную среду стало причиной выделения кадрили как самостоятельного вида русской пляски, при этом создавались не только измененные, но и совершенно новые ее формы. Любопытно, что одними из фигур кадрили стали «вальс» и «полька», также пришедшие «сверху». Все эти танцы приобретали типично русские черты, манеру исполнения. В кадрили были умело введены традиционные фигуры хороводов и пляски («круг», «корзиночка» и т.д.).

Однако, несмотря на описанное выше взаимодействие, можно все-таки сказать, что два пласта танцевальной культуры XVII – XIX вв. – бальные и народные танцы – были достаточно далеки друг от друга, а «лицо» танцевальной культуры данного периода, определяла, безусловно, бальная культура.

2. Семантический (смысловой) код.

Как было установлено выше, танцевальная культура XVII-XIX вв. представлена развлекательно-бытовыми и игровыми танцами. Танец, являясь

⁶⁶ Колесникова А. В. Бал в России: XVIII — начало XX века [Текст] / А.В. Колесникова. СПб.: Азбука-Классика, 2005. С.26.

системообразующим элементом бала, формировал особое бальное пространство, включенность индивида в которое носила сразу несколько смыслов.

С одной стороны, бал был «областью непринужденного общения, светского отдыха», важнейшей составляющей досуга дворянства и купечества, т.е. танец здесь выполнял вою рекреационную функцию. С другой стороны, являясь и формой «общественного представительства», бал можно было назвать социальной обязанностью члена общества, т.е. светская жизнь получала ценность общественного дела⁶⁷.

В.О. Ключевский в «Курсе русской истории» отмечает полифункциональность ассамблей: «Ассамблея - и биржа, и клуб, и приятельский журфикс, и танцевальный вечер»⁶⁸. Танец и вместе с ним бал несли две, на наш взгляд, ведущие функции, помимо собственно рекреационной – коммуникативную и консолидирующую, а также идентификационную. Кратко рассмотрим основные ипостаси бала, в которых нашли отражение названные функции.

1. Бал (танец) как пространство коммуникации и «ярмарка невест».

Еще согласно Указу Петра I ассамблеи служили не только «для забавы», но и «для разговоров дружеских»⁶⁹. Общение предполагалось как личное (разговоры с дамами, дружеские беседы), так и деловое (могли решаться некоторые деловые вопросы). При этом важно отметить, что пространством светской коммуникации выступали не только «вспомогательные» по отношению к главному, танцевальному залу помещения (курительная, гостиная для бесед, игровая комната и т.д.), но и непосредственно сам танец. Не зря Ю.М. Лотман упоминает такой вид разговора, как мазурочная болтовня, которая «требовала поверхностных, неглубоких тем, но также занимательности и остроты разговора, способности к быстрому,

⁶⁷ Лотман Ю.М. Указ.соч. С.91.

⁶⁸ Цит. по: Колесникова А.В. Указ.соч. С.14-15.

⁶⁹ Шубинский С.Н. Первые балы в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=14141&ob_no=14150.

эпиграмматическому ответу»⁷⁰. Более того, для пары (мужчины и женщины) именно танец (такой долгий и церемонный, как полонез, или такой близкий, как вальс) являлся единственным возможным способом объясниться, ведь иного случая уединенного разговора светский этикет не предоставлял.

Впрочем, существовали и невербальные формы общения – разнообразные символические языки (веера или цветов, аксессуаров, а также записки). Так, танец можно назвать в большей степени способом личного общения между представителями разного пола, в то время как образованное вокруг самого танца бальное пространство было более нейтральным и подходило для светских, официальных, дружеских бесед.

Важно отметить и тот факт, что переход к парным бальным танцам и их описанные коммуникативные возможности способствовали завязыванию на балах многочисленных романов, знакомств молодежи и т. д. Именно поэтому бал считался самой главной «ярмаркой невест» (особенно московские балы, где, в отличие от императорских, большую часть приглашенных составляла молодежь).

2. Бал (танец) как социальный лифт.

Будучи формой «представительства» индивида перед лицами его же сословия или иных сословий, императорской семьей и т.д., он обязывал его в течение бального вечера тщательно следить за создаваемой им репутацией, которую на балу с легкостью можно было как потерять, так и приобрести. Делу формирования благополучной репутации служило все: костюм, искусность в танце, умение вести светский разговор, манеры и т.д. Каждое действие индивида словно бы попадало «под лупу» светского общества, и потому могло в любой момент способствовать падению или продвижению его по карьерной лестнице или удачному замужеству (женитьбе). Приведем следующий пример. М.Д. Бутурлин вспоминал, как весной 1834 г. на балу в московском Благородном собрании государь заметил двух молодых людей в застегнутых доверху черных фраках, выразил свое восхищение их

⁷⁰ Лотман Ю.М. Указ.соч. С.92.

изысканностью, а на следующий день обоих назначил в свою канцелярию и чуть ли не пожаловал в камер-юнкеры⁷¹. Именно поэтому искусству поведения на балу, танцам учили ребенка с ранних лет, время от времени обеспечивая его участие в детских балах – своего рода репетициях будущих светских собраний.

Кроме того, организация частного бала имела часто для дающей его семьи цель обратить на себя внимание в дворянском обществе, а в столице – заслужить одобрение царя. Хорошо организованный и успешно проведенный бал являлся для его устроителя одним из путей к славе, но далеко не простым: необходимо было приложить титанические усилия, чтобы произвести впечатление на привыкших к роскоши и богатству представителей высшего света. Бал, как «ярмарка тщеславия», требовал больших материальных затрат, однако они полностью окупались тем положением, которого можно было достичь, участвуя в подобных «играх в роскошь»⁷².

3. Бал как форма «инициации» члена сословия и способ сословной консолидации.

Первые балы – ассамблеи – отвечали одной из основополагающих идей Петра I о слиянии различных классов российского общества. На ассамблеи приглашались высшие офицеры, вельможи, чиновники, корабельные мастера, богатые купцы и ученые⁷³, словом, всякий, кто прилично одет, за исключением лакеев, слуг и крестьян⁷⁴. Ассамблея знаменовала собой консолидацию большей части общества, преодоление социальных перегородок, хотя и сохранялись сословные знаки (например, специально отведенные места за столом).

Впоследствии бал несколько меняет свою концепцию: становясь «корпоративным» событием в первую очередь дворянства, он зачастую не

⁷¹ Марченко Н.А. Указ.соч. С. 22.

⁷² Короткова М.В. Указ.соч.

⁷³ Лихачева Л.С. История этикета в культуре России XVIII - начала XX века: Учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С.15.

⁷⁴ Шубинский С.Н. Указ.соч.

допускал участия в нем иных сословных групп (они, как, к примеру, купцы, устраивали собственные танцевальные вечера), или жестко регламентировал этикетными нормами границы между этими группами (костюм, прическа, пространство бального зала и стола и т.д.).

Несмотря на практиковавшиеся «совместные» балы, этикет строго запрещал взаимодействие между «мезальянсными» социальными группами (после танца необходимо было возвращаться только на отведенное собственной группе место, причем это правило касалось даже чисто дворянских балов, на которых сановная знать всегда занимала позицию в противоположной стороне от оркестра, вокруг которого теснились молодые чиновники⁷⁵, и т.п.). Иными словами, бал уменьшал сословную дистанцию, принятую вне бала и делал минимальной внутрисословную дистанцию, способствуя воспитанию чувства сословной корпоративности⁷⁶.

В эпоху своего классического расцвета балы выступали отличительным знаком благородного сословия, а участие в них считалось символом «включенности» в него индивида. Не случайно именно «взрослый» бал чаще всего являлся для молодого человека и особенно девушки первым выходом в свет, приобщением к дворянской корпоративной культуре. Бал в таком случае можно назвать «инициацией» члена коллектива, знаком его выхода за пределы лишь семьи и вступления в светское общество. Не случайно с первым балом было связано множество романтических ожиданий, а подготовка к нему начиналась задолго до самого события.

«Корпоративность» бала нарушается лишь во второй половине XIX в., когда приобретают популярность публичные (платные) балы, на которые было необходимо лишь купить билет. Таким образом, вновь происходит своего рода возврат к петровским традициям пестроты социального состава

⁷⁵ Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. С.26.

⁷⁶ Семина В.С., Баженова Т.П. Европейские мотивы в архитектонике праздничной и развлекательной культуры России XVIII- XIX веков // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». - Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/journal/arhiv/article/journal/2007/16-7/286-00285.html>

бала. Такая демократизация танцевальной культуры отвечала социальным тенденциям эпохи: общей демократизации культуры (подъему общественного движения, отмене крепостной системы, главенству в культуре нового типа человека - дельца, и т.д.), появлению в ней прослойки разночинцев, постепенному «угасанию» блестящей дворянской культуры.

В итоге можно сказать, что присутствие индивида на балу и его желание или нежелание танцевать, т.е. включенность в танцевальную культуру, несли важную смысловую нагрузку, как бы создавая его социальный портрет.

3. Ритмический код.

Одним из главных отличий танцевальной культуры XVII-XIX столетий от танцевальной культуры эпохи Древней Руси стало более подчиненное по отношению к танцу положение музыки. При этом надо заметить, что песня уступает первое место инструментальному музыкальному жанру, а на первых порах во время танцев на ассамблеях и балах звучала иностранная музыка.

Подчиненность танцу не означало уменьшение роли музыки в танцевальной культуре. Напротив, она играла на ассамблеях и балах исключительную роль, ведь именно от ее качественного исполнения зависела атмосфера танцевального действия, а танцы, как уже было неоднократно замечено, - сердцевина бала. Потому при организации бала правила хорошего тона предписывали потратиться в первую очередь на хороший оркестр, от «квалификации» которого зависели успех и репутация события.

Как правило, оркестр на ассамблеях состоял из литавр, фаготов, флейт, гобоев и русских рогов⁷⁷. Позже круг инструментов расширяется (например, присоединяются скрипки, фортепиано).

Появляется в России и своя бальная музыка, которую писали Н. и К. Н. Лядовы, М. И. Глинка, О. А. Козловский, А. А. Алябьев и другие композиторы⁷⁸. Танцевальная музыка, исполняемая на балах, также приобретает «русский оттенок», как и многие бальные танцы.

⁷⁷ Каменец-Подольский П. Указ.соч. С.283.

⁷⁸ Кружнов Ю.Н.Балы.

4. Пространственно-временной код.

Ассамблеи и балы устраивались в парадных помещениях. Ассамблеи устраивались в домах знатных дворян и купцов (без какой-либо очереди, по назначению самого Петра), а также во дворцах Петра I, Петергофе и Летнем саду⁷⁹. Для танцевальной залы отводилось самое просторное помещение, вокруг нее располагались комнаты для шашек и шахматов, курения, бесед, а также буфетная. Иногда, ввиду скромности апартаментов хозяев ассамблеи, все эти развлечения совмещались в одном помещении, что, однако, вызывало неудобство. В своем «Дневнике» камер-юнкер Ф. В. Берхгольц об этом так: «Что мне не нравится в этих ассамблеях, то, что в комнате, где дамы и где танцуют, курят табак и играют в шашки, отчего бывают вонь и стукотня, вовсе неуместные при дамах и при музыке, и, во-вторых, то, что дамы всегда сидят отдельно от мужчин, так что с ними не только нельзя разговаривать, но не удается почти сказать и слова: когда не танцуют — все сидят, как немые, и только смотрят друг на друга»⁸⁰.

Балы предполагали большее разнообразие помещений для них. Они давались в императорских дворцах или же в домах и усадьбах знатных дворян-вельмож. Самые знатные из них имели даже специальные бальные здания. Сохраняется тот же принцип структурирования пространства по видам деятельности, однако чаще помещения располагались по принципу анфилады, в центре которой был танцевальный зал. Иногда по периметру стояли ломберные столики для карт.

Важнейшими атрибутами бального пространства были свечи и зеркала. Зеркала, во-первых, зрительно расширяли пространство, а во-вторых, служили практической цели — гостям довольно часто необходимо было проверять свой туалет. Восковые свечи в подсвечниках и хрустальных люстрах, а вернее, их количество, служили символом роскоши и «размаха»

⁷⁹ Кружнов Ю.Н. Ассамблеи.

⁸⁰ Берхгольц Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721-1725. Ч. 1, 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mikv1.narod.ru/text/Berchgolc2.htm>.

бала, будучи довольно дороги. Кроме того, практиковалось украшение бала «живыми картинами» - композициями из работ известных живописцев в золоченых рамах⁸¹.

Балы давались и в клубах: Английском, Мещанском, Коммерческом, в том числе - с XIX века – специализированных танцевальных: в доме Косиковского, Кусовникова и т.д.⁸²

Публичные балы имела право давать исключительно дирекция императорских театров, за исключением Петербургского Дворянского и Московского Благородного собраний, а также учебных заведений и клубов.

Особенно часто они давались в провинции и устраивались различными слоями населения (ремесленниками, художниками, артистами и т.д.).

Важнейшей чертой бального пространства была уже упомянутая неоднократно его сословность. Это требование обеспечивало выполнение идентификационной и консолидационной функций бала как вечера, где можно ощутить себя среди «своих».

Другим существенным отличием пространственного измерения танцевальной культуры данного периода от предыдущей ее модели был почти полный разрыв танца с природной средой, его перенесение в закрытые помещения, что также отражало элитарность, корпоративность происходящего за стенами действия, которое объединяло лишь избранных. Стена здесь символизировала изолированность культуры благородного класса от культуры остальных слоев общества.

Однако все-таки балы под открытым небом устраивались, но это были лишь неформальные, домашние танцевальные вечера с концертами роговой музыки и запуском фейерверков для небольшого круга людей на верандах летних усадеб или дачах, в огромных платках среди деревьев парка и т.д., где не было необходимости ставить сословные границы. С зарождением публичных балов они также начинают проводиться в увеселительных садах

⁸¹ Короткова М.В. Указ.соч.

⁸² Кружнов Ю.Н. Балы.

(к примеру, при Заведении искусственных минеральных вод, в саду «Аквариум» и т.д.)⁸³

Танцевальная культура XVII – начала XX веков характеризуется регулярностью, но некоторым однообразием танцевальных событий, главными формами которых были ассамблеи и балы.

Ассамблеи имели регулярный характер и устраивались три раза в неделю, о чем возвещалось барабанным боем и объявлениями на фонарных столбах⁸⁴. Как отмечает В.М. Бокова, они «больше походили на веселые деревенские пирушки с танцами, чем на чинные придворные праздники»⁸⁵. Демократичность публики, отсутствие сформированной культуры приличий, а оттого не всегда утонченные нравы, обилие атрибутов русской культуры (например, в угощении – чай и мед) – все это характеризует ассамблеи как переходный тип светского праздника с европейской формой, но зачастую русским «содержанием».

Возможно, именно это стало причиной того, что после смерти Петра I они сменяются балами, что способствовало облагораживанию подобных мероприятий.

Сезон балов соответствовал православному календарю: большая их часть проводилась в период с осени и до Великого поста, в остальное же время – лишь по особым случаям⁸⁶. Как отмечает Н.А. Марченко, это имело и практический смысл: столичные дворяне возвращались из своих усадеб, а помещные после полевых работ отправлялись вместе с дочерьми в Москву⁸⁷.

Начиная со времени правления Елизаветы Петровны, бал стал вписываться в языческий календарь: традиция масленичных маскарадов заменена маскарадными балами, которые затем становятся самостоятельной формой танцевальной культуры⁸⁸.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Каменец-Подольский П. Указ.соч. С.281.

⁸⁵ Цит. по: Кроткова М.В. Указ.соч.

⁸⁶ Каменец-Подольский П. Указ.соч. С. 285.

⁸⁷ Марченко Н.А. Указ.соч. С.18.

⁸⁸ Семина В.С., Баженова Т.П. Указ.соч.

Особенную популярность балы приобретают при Анне Иоанновне, а затем и при Екатерине II, особенно поощрявших балы. Бал стал элементом дворянского быта, требуя не только регулярного его посещения, но и самостоятельной организации один-два раза ежегодно. В начале XIX века входит в традицию «обмен» балами между частными лицами и целыми сословиями⁸⁹.

Среди балов существовала своя иерархия:

- придворные (этикетные и регулярные) (наиболее официальные, торжественные, на которых должны были присутствовать придворные, дипломаты, чиновники первых четырех рангов и т.д., а также гвардейские офицеры по два человека от полка, собирали несколько тысяч человек);
- аристократические (великосветские) (давали представители наиболее знатных дворянских семей в Петербурге и Москве, гостями была часто императорская семья; гости созывались из числа друзей, родственников и знакомых хозяев по их желанию; от таких балов не принято было отказываться из-за их престижности);
- частные (партикулярные) (семейные, домашние) (устраивались в честь семейных дат, годовщин, именин и собирали несколько десятков человек из числа родственников и друзей по пригласительным билетам);
- публичные и благотворительные (особенно часто устраивались в провинции, могли быть как с платой за посещение, так и по лотерейным билетам);
- детские (проводились в частных домах в дневное время);
- балы-маскарады.

Помимо самих танцев, бал включал различные светские развлечения: игру в карты, фанты, «живые картины», небольшие концерты и спектакли. Финал бала знаменовал ужин, а затем русский пляс после него.

5. Предметный код.

⁸⁹ Кружнов Ю.Н. Балы.

Главными светскими умениями на балу были умения правильно и со вкусом одеваться, вести беседу и, разумеется, танцевать. Костюм был важнейшим атрибутом танцевальной культуры XVII-XIX вв. (пожалуй, его важность в ней может сравниться только с советской эпохой; в танцевальной культуре Древней Руси, а также современности значение одежды и аксессуаров не столь велико). Причин тому несколько: и уже упомянутая ипостась бала как «ярмарки тщеславия» (хороший костюм служил одним из способов самоутверждения в сословной среде, где именно «по одежке встречали») и социального лифта, и его коммуникативные функции (необходимость привлекать внимание противоположного пола любым из немногих дозволенных способом), и общая направленность культуры праздного дворянского класса на роскошь.

Любопытное сравнение бала с современными дефиле приводит А.В. Колесникова: сшитые по специальным заказам наряды были творениями высокой моды, надевались, как правило, единожды или дважды.

От женского костюма требовались новизна и свежесть, о мужской должен был отвечать критериям простоты и элегантности⁹⁰. Кроме того, он не должен был стеснять движений, дабы была возможность продемонстрировать и свои танцевальные навыки.

Радикальная смена парадного костюма вместе с учреждением ассамблей первоначально вызвала немалые затруднения не просто в танце, но и даже лишь в естественном поведении в такой одежде. Корсеты, фижмы, каблуки, шлейфы, пышная прическа дам, кафтаны, панталоны, чулки с подвязками, шпаги, перчатки и парки с буклями у мужчин⁹¹ вызывали закономерное отторжение русского свободолобивого человека, что проецировалось на негативное отношение к самим ассамблеям. Со временем, однако, такая форма одежды не только стала привычна, но и воспринималась как выгодный способ самопрезентации в обществе.

⁹⁰ Короткова М.В. Указ.соч.

⁹¹ Каменец-Подольский П. Указ.соч. 281.

Тема бальной моды достаточно хорошо исследована в литературе, и потому мы не станем останавливаться на ее изложении. Ограничимся лишь несколькими замечаниями.

Во-первых, отметим неизменную парадность бальной одежды, что связано было все-таки, несмотря на некоторый аспект «обязательства», с праздничным восприятием бала.

Во-вторых, впервые в танцевальной культуре появляется специализированная одежда для танцев. Так, платья дам имели специальный фасон, не совпадающий с повседневной одеждой (более высокий подол).

В-третьих, особенно велико становится влияние моды, особенно на женский гардероб. Костюмы кавалеров шили, как правило, в более классических фасонах, для девушки же старомодное платье могло стать предметом насмешек. В то же время существовали незыблемые каноны бального наряда: открытые плечи и шея, наличие украшений, короткий рукав.

Наконец, гардероб (опять же, в большей степени женский) подвергался строгой регламентации вплоть до его мельчайших деталей, особенно четко порядок соблюдался при Павле I⁹². Например, платья девушек должны были быть непременно белого или пастельного (бледно-голубого, розового, кремового и т.п.) оттенков, в то время как для замужних дам ограничений не существовало (если бал не предполагал платья строго определенного цвета). Также существовали предписания для прически, ювелирных украшений и аксессуаров. Такая детализация внешнего вида носила и символическое содержание: по характеру ткани (кружево, шелк и т.п. для танцующих, парча, бархат, шерсть для пожилых не танцующих особ), по головному убору (открытая прическа с цветами и лентами для девушек и покрытая шляпкой или беретом голова для замужних дам) и т.д.

Символическое содержание имели и бальные аксессуары, которые приобрели в танцевальной культуре немаловажное значение. Прежде всего,

⁹² Марченко Н.А. Указ.соч. С.20.

это уже упомянутые веер, платок (использовался в некоторых танцах и этикетных ситуациях – например, через подбрасывание платка дамой происходил выбор партнера по танцу из двух претендентов), бальная книжечка, обязательный букет цветов, иногда – такие необычные аксессуары, как свечи (танец со свечами был завершающим в ассамблее)⁹³.

6. Социальный (поведенческий) код.

Подробнейшая регламентация этикетными нормами, правилами поведения в светском обществе – характерная черта танцевальной культуры XVII-XIX веков. Этикет той эпохи, правила поведения на балах также достаточно подробно описаны и изучены, и потому приводить их здесь нет необходимости.

Важно отметить, что, несмотря на большую свободу нравов петровских ассамблей, поведение во время них также регламентировалось. Так, например, существовали правила приглашения дамы на танец: мужчина отвешивал перед дамой три церемониальных низких поклона с шарканьем в обе стороны⁹⁴. Поведение на ассамблеях определялось двумя основными документами: Указом об учреждении ассамблей и руководством «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению», которое гласил, к примеру, что «... немалая отроку есть краса, когда он смирен, а не сам на великую честь называется, но ожидает, пока его танцевать пригласят». В то же время не практиковался ритуал встречи гостей хозяином ассамблеи, а также прощания гостей с ним.

Таким образом, важным нововведением становится появление письменных документов, регламентирующих танцевальную культуру. Кроме того, сам Петр I следил за исполнением этих правил.

Бальный этикет оформляется в эпоху Екатерины II⁹⁵. Каждый акт бала (от рассылки приглашений до нанесения визита вежливости после бала), все возможные этикетные ситуации, мельчайшие нюансы поведения людей

⁹³ Каменец-Подольский П. Указ.соч. С. 283.

⁹⁴ Лихачева Л.С. Указ. соч.

⁹⁵ Короткова М.В. Указ. соч.

разного статуса, пола, возраста были детально продуманы. Особо строго такие правила соблюдались на придворных и великосветских балах, чуть менее строгими они были на домашних балах.

Ю.М. Лотман объясняет подобную педантичность в этикетных нормах необходимостью решения задачи создания форм общения между кавалерами и дамами, определения типа поведения внутри дворянской культуры, ... что повлекло за собой ритуализацию бала, создание строгой последовательности частей, выделение устойчивых и обязательных элементов»⁹⁶. Так возникла «грамматика бала», где «каждому элементу соответствовали типовые эмоции (от входа в залу до разъезда), фиксированные значения, стили поведения»⁹⁷.

Наконец, отметим еще один важный аспект всей танцевальной культуры данного периода и в частности этикетных норм. Как уже было сказано, новая танцевальная культура стала символом освобождения женщины от «теремной культуры» и изменение отношения к ней. С одной стороны, женщина оставалась по отношению к мужчине подчиненной (в танце обязан вести именно «партнер»), но с другой стороны, на небывалую ступень поднимается уважение женщины, пиетет по отношению к ней. Например, желанием женщины определялся выход из множества этикетных ситуаций (выбор из двух «спорящих» партнеров по танцу, желание или нежелание танцевать из-за усталости и т.д.). Но при этом обязанностью любого кавалера на балу было обеспечение дамы всем, что она пожелает, развлечение ее танцами или светской беседой. Именно кавалеры должны были следить за тем, чтобы не скучала ни одна дама в бальном зале.

Своего рода апофеозом такого изменившегося отношения к даме является обычай выбора «царицы бала», которой предоставлялось право быть церемониймейстером вечера и определять программу и очередность танцев⁹⁸.

⁹⁶ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 91.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Колесникова А.В. Указ. соч. С. 18.

Поставленная Петром I цель изменения общественного отношения к женщине была успешно достигнута, и свою роль здесь сыграла и танцевальная культура.

7. Нормативно-рефлексивный код.

Заимствование иностранных танцев, тонкости светского бального этикета требовали серьезного и раннего освоения их индивидом, что потребовало развития системы танцевального образования. Незнание танцев считалось существенным пробелом в воспитании. Еще на ассамблеях был введен «штраф» за неумелое исполнение танцевальных движений – необходимость осушить «Кубок большого орла» (чашу с бутылкой вина)⁹⁹.

Танец, начиная с эпохи Петра I, становится обязательным предметом в программе всех средних и высших государственных учебных заведений.

В домах знатных вельмож появляются иностранные учителя – танцмейстеры. Первыми из них стали пленные шведские офицеры, захваченные под Полтавой, в дальнейшем танцмейстеров выписывали из-за границы¹⁰⁰. Уроки проводились с группой детей – одновременно и мальчиками, и девочками.

Как замечает Е.В. Дуков, «самый большой труд был связан с освоением танцевальной лексики. Иногда он сопровождался настоящими физическими мучениями: танцмейстер в самом прямом смысле слова лепил тело своего ученика, применяя подчас грубую физическую силу и не обращая внимание на стоны и жалобы обучаемого»¹⁰¹. Приобщение к танцевальной культуре требовало знакомства с произведениями живописи, изучения музыки, упражнений в фехтовании или гимнастике и т.д., т.е. бальная культура задействовала одновременно разнообразные сферы художественной деятельности¹⁰².

⁹⁹ Каменец-Подольский П. Указ. соч. С. 282.

¹⁰⁰ Колесникова А.В. Указ.соч. С.15.

¹⁰¹ Дуков Е.В. Указ. соч. С.177-178.

¹⁰² Там же. С.179.

Впервые в России возникают учебные пособия по танцу, одним из самых известных были «Правила для благородных общественных танцев...», созданные танцмейстером Л.Петровским в 1825 г.¹⁰³.

Выделим основные черты танцевальной культуры периода XVII - начала XIX вв.

1) Раскол ранее монолитной танцевальной культуры на две ее сферы: народная танцевальная культура (крестьян и низших слоев городского населения) и балльная танцевальная культура, или, иными словами, социальная дифференциация танцевальной культуры. При этом тенденции танцевальной культуры эпохи проявляются именно в элитной, дворянской субкультуре.

Данная черта выступает закономерным итогом общего культурного процесса рассматриваемой эпохи к увеличению дистанции между сословиями, обособлению субкультур дворянства, купечества, мещанства, а также крестьянства, в субкультуре которого в наибольшей степени сохраняются черты древнерусской культуры. Народная субкультура вплоть до XX в. продолжает сохранять исконные жанры уличного хоровода и пляски, в то время как в XIX века происходит полное оформление классической дворянской культуры, описанной в произведениях Ю.М.Лермонтова, И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого и т.д.

Стоит сказать и о культурной диффузии, отразившейся и на танце: так, к примеру, народная танцевальная культура активно восприняла западноевропейскую форму кадрили, а на балах непременно исполнялась «русская», сохранявшая традиции русской пляски.

2) Светский характер танцевальной культуры, почти полный ее разрыв с языческими представлениями и потеря сакральной функции.

Эта особенность отвечает процессу секуляризации русской культуры, решительную точку в котором ставит Петр I путем подчинения церковной власти государству. Безусловно, связь танцевальной культуры с языческими

¹⁰³ Марченко Н.А. Указ. соч. С.427.

верованиями в совокупности с православной верой остается прочной как в сознании человека, так и в непосредственной повседневной жизни. Наиболее отчетливо эта связь проявляется во временном аспекте танцевальной культуры: отказе от ассамблей и балов во время поста, праздновании Масленицы и приуроченным к ней балам и т.д. Однако танец теряет свою магическую функцию, не являясь больше способом связи с сакральным. Народная культура, однако, еще продолжает сохранять эту связь.

3) Европеизация танцевальной культуры, проявившаяся в исполняемых танцах, костюмах, типах танцевальных празднеств и т.д.

Парадигма танцевальной культуры России становится полностью западноевропейской: Петр I вводит в обиход «аглицкие», французские, польские танцы, европейский тип платья для представителя знатного сословия, на первых порах звучат на ассамблеях иностранные музыкальные мелодии, для обучения танцу выписываются заграничные танцмейстеры и т.д. Самым значительным заимствованием стало восприятие самой формы бала как светского увеселения, проведения досуга. Европейские заимствования практически в полной мере искореняют элементы древнерусской танцевальной культуры, хотя она и приобретает «русский оттенок».

4) Детальная регламентация танцевальной культуры, диктуемая, в первую очередь, правилами светского этикета и принятыми в обществе этическими нормами, а также императорской властью.

Пожалуй, ни в один из иных периодов танцевальная культура России столь тщательно регламентирована, что в целом характерно для всей дворянской культуры. Причиной является необходимость искусственного формирования в сжатые сроки субкультуры дворянского класса, которое могло быть достигнуто лишь за счет введения детальных правил этикетного поведения, кодекса чести, церемониала, «дресс-кода», регламентации общения между сословиями и т.д., которые, изначально чуждые русскому

человеку, со временем воспринимались как естественный знак принадлежности к элитному классу, его «эмблема».

5) Абсолютизация роли танца в дворянской жизни, его обязательный характер, вследствие чего танцевальная культура становится неотъемлемой частью жизненной среды индивида.

Обязательность посещения бала как формы светского представительства гарантировала полную вовлеченность дворянского класса в танцевальную культуру. Обязательной, как следствие этой необходимости, выступала и танцевальная система образования.

6) «Профессионализация» бытового танца, высочайшие требования к его исполнению рядовым членом общества, что способствовало максимальному в истории танца в России развитию сферы танцевального образования.

Данная черта является следствием предыдущей отмеченной нами особенности. Бал и танец на балу были блестящей возможностью завоевать уважение общества, симпатию представителей противоположного пола, получить продвижение по службе или же безвозвратно потерять репутацию. Именно поэтому вопросам танцевального обучения уделялось огромное внимание с детства.

7) Ведущие функции танцевальной культуры – коммуникативная и идентификационная, в несколько меньшей степени рекреационная.

Будучи «корпоративным» дворянским или купеческим собранием, бал был не столько развлечением, забавой для индивида, сколько его социальной обязанностью, где он выстраивал деловые и личные отношения с членами своего сословия, репрезентировал себя как члена сообщества. Бал служил эффективным коммуникативным пространством, консолидировавшим сословия.

8) Практически полная потеря связи танца с естественной, природной средой, сосредоточение танца в закрытом пространстве дворца, усадьбы, театра и т.д.

Разрыв танцевальной культуры с народными традициями и обособление субкультуры дворянства и купечества выразились в «перемещении» танцевальной культуры в закрытое, как бы отгороженное от жизни простого народа пространство, где «границы»-стены акцентировали элитарность бытующей за ними культуры.

9) Стирание существенных гендерных различий в танцевальной культуре, но вместе с тем преимущественное положение женщины в ней, приоритет женского права.

Новый статус женщины как полноценного члена общества – одно из главных завоеваний культурной политики Петра I и практики ассамблей. Традиции разрушенной «теремной» культуры, где женщина находилась в подчиненном положении, сменяются в танцевальной культуре своего рода культом женщины, пиететом перед ее правами и желаниями, что в большей степени отразилось в бальном этикете (женщина имела преимущественное право в выборе кавалера для танца, кавалер охотно должен был уделить внимание любой одинокой женщине, по недоразумению оказавшейся не приглашенной на танец или не занятой беседой, и т.п.).

Проведенный краткий анализ позволяет нам сделать вывод, что в XVII веке происходит наиболее радикальное изменение российской танцевальной культуры на протяжении всей истории ее развития. Последующий – советский – период частично продолжает тенденции, заложенные в рассмотренную эпоху, наиболее значимой среди которых является социальная дифференциация городской и крестьянской танцевальной культуры.

2.2. Танцевальная культура Советской России: эпоха танцплощадок и дискотек.

Период с 20-х по 90-е гг. XX в., как известно, один из самых неоднозначных и парадоксальных в истории российской культуры. Эта противоречивость и драматизм советской культурной эпохи коснулись в

полной мере и танцевальной культуры. Семидесятилетний период советской культуры не был однороден, и культура 30-х гг. значительно отличается от культуры 60-х или 80-х гг. В сфере танцевальной культуры также можно выделить крупные периоды ее развития, дав им условные названия:

1. 20-е – 60-е гг. – «эпоха танцплощадок»,
2. сер.60-х – нач.90-х – «эпоха дискотек».

60-е гг. не случайно упомянуты дважды: они явились переходным этапом от одной танцевальной парадигмы к совершенно иной. Потому далее, рассматривая советскую танцевальную культуру путем уже отработанного нами анализа ее элементов в их взаимосвязи, мы неизменно будем обращать внимание на произошедшую в середине XX в. кардинальную смену танцевальных тенденций, затронувших почти все компоненты танцевальной культуры.

1. Соматический (телесный) код.

Пожалуй, впервые в истории российской танцевальной культуры возникает ситуация, когда танцевальный репертуар подвергался жесткому контролю со стороны власти. Практически каждое десятилетие представляло новый этап ее «войны» с «неудобными» и «враждебными» танцами, которые, однако, находили живой отклик в настроениях народа.

Вопрос о том, что именно можно танцевать советскому человеку, стал актуальным еще в начале 20-х гг. XX в. Тогда дискуссии на эту тему активно развернулись во многих комсомольских организациях. В итоге запрет со стороны идеологии был наложен на «буржуазные» танго и тустеп¹⁰⁴. Между тем в эти годы зародился чарльстон, и все оркестры мира заиграли интригующую мелодию, обработанную для эстрады пианистом Джонсоном¹⁰⁵. Не обошло увлечение новым танцем и новоиспеченный СССР. Однако государственная власть посчитала новый танец идеологически

¹⁰⁴ Лебина Н.Б. Танцы [Электронный ресурс] // XX век: Словарь повседневности. – Режим доступа: http://www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=1844&n=95.

¹⁰⁵ Морина Л.П. Танец в системе массовой культуры // Российская массовая культура конца XX века: материалы круглого стола. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 121.

неприемлемым для советских граждан. Такое же ярое сопротивление со стороны власти вызвали все танцы свинговой группы (например, шимми), восходящие к афро-американской танцевальной традиции, которые, все лишь на несколько лет распространившись в достаточно либеральную эпоху НЭПа, оказались к началу 30-х гг. под строжайшим запретом как ввиду своей «чуждости», «западности», «враждебности», так и прозрачного сексуального оттенка в движениях¹⁰⁶.

Однако в эпоху 30-х гг. разворачивается новая танцевальная борьба – теперь уже с прозападным фокстротом, стремительно набиравшим популярность. Любопытно, что и чарльстон, и фокстрот упоминаются В. Маяковским в пьесе «Клоп», написанной в конце 1920-х гг.: «Проходит девушка, ноги заплетаются в «па» фокстрота и чарльстона...»¹⁰⁷.

Необходимо заметить, что противостояние встречали не только конкретные танцы, но и само по себе занятие танцами. С. М. Киров, например, в 1929 году с возмущением говорил о человеке, чрезмерно увлечённом танцами: «У него комсомольский билет, а он мечтает о выкрутасах... такие явления свидетельствуют определённо как о каком-то обволакивании». В 1930-е годы «танцульки» по-прежнему считались буржуазным развлечением, а танцплощадки зачастую объявлялись в прессе «щелями для шпионов», которые выдавали себя любовью к западным танцам. «Одетые по последней моде в так называемом харбинском стиле, они затягивают комсомольцев в «красивый и разгульный» образ жизни, а затем вербуют их в ряды шпионов»¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Ширяев В. Советский твист. – Режим доступа: <http://www.valeryshiryaev.ru/songs/233/>

¹⁰⁷ Маяковский В.В. Послушайте! (Стихотворения. Поэмы. Пьесы.). Екатеринбург: У-Фактория, 2001. С. 468.

¹⁰⁸ Волков В.В. Концепция культурности, 1935-1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. 1996. № 1-2. С.213.

Такая позиция партии вполне отвечала общей тенденции 30-х гг., прошедших под знаком поиска «врагов», и потому в 1938 г. ЦК ВЛКСМ провёл проверку танцплощадок в Москве и Ленинграде¹⁰⁹.

Таким образом, становится актуальной проблема формирования идеологически правильного, разрешенного танцевального «канона», дабы восполнить лакуну запрещенных танцев, которыми был увлечен весь остальной мир. Разумеется, только что созданная «советская культура» не могла предложить в танцевальной сфере существенных новшеств, а потому официально разрешенными Районными Отделами Народного Образования были объявлены дворянские бальные танцы, восходящие к XIX и более ранним векам: вальс, падекатр, падепатинер, мазурка, падеграс, полонез, полька, краковяк, кадрили... Парадоксальность танцевальной культуры советской России заключалась в том, что выбор в ее формировании официально был сделан в пользу обращения к «классово чуждой», активно искореняемой в остальных сферах (литературе, поэзии, музыке и т.д.) традиции. Другими словами, как бы выбирая из двух «зол» - враждебного Запада и классово чуждого дворянско-царского XIX века – советская власть принимает решение обратиться к «русским корням».

Сразу заметим, что подобная тенденция, когда репертуар танцевальных вечеров составляли старинные бальные танцы, сохраняется вплоть до 60-х гг. XX в. В рассказе «Незрелые ягоды крыжовника» Л.Петрушевская описывает следующую ситуацию: ««Это было начало пятидесятых годов, детей учили чинным танцам Смольного института... Это был старинный менюэт с приседаниями, падекатр. Мы взялись за руки ледяными пальцами и деревянно прошли весь танец, приседали, он кружил меня за поднятую руку, слегка приподнявшись на цыпочки»¹¹⁰. Некоторые же западные танцы, как, например, уже упомянутые фокстрот и танго, оставались в группе не рекомендованных, однако, ввиду их несокрушимой популярности, все же

¹⁰⁹ Лебина Н.Б. Указ.соч.

¹¹⁰ Петрушевская Л.С. Незрелые ягоды крыжовника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.tr200.net/v.php?id=35803>.

разрешенных танцев. По воспоминаниям музыканта Алексея Козлова, «...их разрешали иногда заводить один раз за вечер. И то не всегда...», тщательно следя за танцующими¹¹¹. При этом даже разрешенные танцы приобретали свой «советский» вариант, когда фокстрот нельзя было исполнять в правильном для него стиле, в танго и вальс – включать чересчур откровенные «поддержки» и другие эротичные, по мнению цензуры, па. Движения любого танца должны были носить чинный, сдержанный, целомудренный характер, не уместно было проявление экспрессии во время их исполнения.

Однако советская власть поставила задачу формирования новой, «истинной» советской хореографии. Девизом для этого начинания стало выражение министра В. Стриганова: «Советский человек должен танцевать по-советски!»¹¹². Первый этап конструирования советских танцев развернулся в период яростной борьбы с буржуазными фокстротом, чарльстоном и др. Именно в это время возникают совсем абсурдные варианты советской хореографии: так, «в январе 1924 года газета «Смена» рассказывала, что в комсомольских клубах молодёжь под музыку песни «Смело, товарищи, в ногу» исполняет танец «За власть советов», в процессе которого изображаются «все периоды борьбы рабочего класса»¹¹³. Подобные попытки потерпели неудачи, и на некоторое время процесс создания советской хореографии был приостановлен.

Вновь возрождается такое стремление уже в конце 60-х-начале 70-х гг. Очевидно, что в этом возвращении к временно забытой идее выразился запоздалый протест советской власти на неконтролируемое распространение рок-н-ролла, а затем и стиля диско. Для спешного построения новой танцевальной культуры были выбраны два источника: уже упомянутые бальные танцы и традиции русского народного танца (пляски), которые носили якобы демократический и патриотический характер. В 1972 г.

¹¹¹ Козлов А. Козел на саксе. – Режим доступа: <http://www.musiclab.ru/KOZEL.html>

¹¹² Акуленок С.В. История развития бальных танцев в СССР и России. – Режим доступа: <http://www.rdu.ru/goldfundrus>.

¹¹³ Лебина Н.Б. Указ.соч.

объявляется Всесоюзный конкурс на создание советских бальных танцев и музыки к ним. Так возникает феномен советской бальной хореографии, включающей в себя около ста танцев, таких, как «Сударушка», «Павушка», «Московская кадриль», «Русский лирический», «Ритмический бальный», «Олимпийский вальс», «Разрешите пригласить», «Каза-нова», «Елочка», «Ку-ка-ре-ку», «Пингвин», «Инфиз», «Дружба» и т.д., в том числе и стилизацию некоторых танцев народов СССР: литовский «Риллио» и латышский «Вару-вару», белорусская «Полька-янка» и грузинский «Картули», и даже «Казахский бальный» и «Армянский бальный». Надо заметить, что огромное количество подобных танцев было даже официально включено в программу профессионального обучения бальному танцу, наряду со стандартной и латиноамериканской программами, а также в график соревнований по нему, что продолжалось вплоть до 80-х гг.¹¹⁴ Все эти танцы были созданы хореографами по заказу Министерства культуры СССР и представляли собой как бы лубочный вариант фольклорной танцевальной традиции, смешанный с бальной спецификой исполнения.

Новые танцы имели свой специфический характер движений: чаще всего они были постановочные, т.е. требовали исполнения конкретных фигур в строго определенном порядке и под единственно допустимые в каждом случае музыкальные композиции, а создавались с учетом советских морально-этических норм (например, не допускали чересчур близкого телесного контакта партнеров).

Резюмируя выше сказанное, можно сказать, что советской властью была предпринята попытка искусственного формирования танцевальной культуры советского человека, и этот эксперимент, как и все искусственно насаждаемое в большинстве случаев, потерпел скорее неудачу: лишь немногие из этих танцев удачно «приживались» или становились действительно столь же популярны, как «чуждые» СССР танго, фокстрот и твист. Однако подобная попытка отвечала общему характеру

¹¹⁴ Акуленок С.В. Указ. соч.

искусственности советской культуры и стремлению СССР доказать, что и в танцевальной сфере у него есть ответ капиталистическому миру.

Советский танцевальный довоенный канон оставался в силе и в 50-е гг., когда «триадой» любимейших народом танцев были по-прежнему вальс, танго и фокстрот. Однако даже некогда модные и запрещаемые танцевальные направления неизменно устаревают с течением времени. В 60-е гг. происходит кардинальная смена не только танцевального репертуара, но и в целом всей направленности танцевальной культуры СССР. Сначала, еще в 50-е гг., в советскую действительность врываются приобретающие популярность во всем мире динамичные буги-вуги, рок-н-ролл, которые были встречены советским правительством враждебно, а затем тотальную популярность приобретают твист, танец американского происхождения, и английский шейк.

По словам Л. П. Мориной, «твист был гениально задуманным хитом, самым «раскрученным» танцем XX века. На его популярность работали все средства: тиражирование грампластинок, телевидение, радио, кинопродукция»¹¹⁵. Твист ворвался на танцплощадки «нагло и развязно, ломая установившиеся годами рамки приличий»¹¹⁶. Как очень справедливо замечает В.Ширяев, «твист - первый и единственный западный танец, ... который был официально допущен в жизнь советских подданных»¹¹⁷. И сейчас уже не так просто найти объяснение этому феномену: возможно, такое либеральное отношение к твисту власти во главе с Н.С. Хрущевым было следствием общего курса «оттепели» и смягчения отношений с Западом (а именно в эпоху «оттепели» твист очень удачно входит в мировую моду), а может быть, власть попросту не смогла справиться с модной волной «твистомании», охватившей вопреки всем советским канонам не только молодежь, но и всех танцующих советских граждан.

¹¹⁵ Мориная Л.П. Указ.соч. С.121.

¹¹⁶ Ясенов Е. Весь этот твист (танцы и танцплощадки Донецка 1950 – 60-х годов). – Режим доступа: <http://infodon.org.ua/donetsk/151>.

¹¹⁷ Ширяев В.Указ.соч.

Впрочем, именно рок-н-ролл и твист с их непростой, чрезвычайно динамичной, технически сложной и требующей немалых энергетических затрат «лексикой» движений стали причиной раскола единой ранее советской танцевальной культуры на молодежную и культуру людей более старшего поколения. Если молодежные рок-н-рольные танцы уже в 70-80-е гг. сменяются не менее популярным и во многом менее технически сложным стилем диско, то «те, кому за 30», все еще остаются во многом в рамках вышедших из моды танцплощадок с неизменными танго и фокстротом. Популярные танцы первой половины XX в. словно объединяли в любви к ним людей разных поколений, 60-е гг. с их новым двигательным компонентом танцевальной культуры это единство нарушили.

Кроме того, не следует забывать, что ультрамодные танцевальные направления получали свое распространение в основном лишь в крупных городах, или, говоря современным языком, мегаполисов, в то время как танцевальная культура более мелких населенных пунктов оставалась несколько инертна к столь стремительным изменениям. Так или иначе, постепенно сходя на «нет», продолжалась борьба с дискотечным танцем, который сначала был назван бессистемным, буржуазным и т.д., а на закате существования СССР диско-вечера официально устраивались даже в высших учебных заведениях и Домах культуры.

Подводя краткий итог вышесказанному, отметим, что двигательная «лексика» советской танцевальной культуры складывалась в течение двух этапов. Если первый характеризовался бальными и народными танцевальными формами (спокойными, классическими, выдержанными, доступными для восприятия и усвоения всем категориям общества) и тем самым выступал во многом продолжением предыдущего периода развития танцевальной культуры России, то резко отличный второй этап прошел под знаком активного, динамичного, «сумасшедшего», технически сложного танцевального стиля при параллельном частичном сохранении особенностей танца первого этапа.

2. Семантический (смысловой) код.

Советская танцевальная культура характеризуется весьма скромным видовым набором танцев, представленным лишь практически единственным его видом – *массовым развлекательно-бытовым танцем*. Другими словами, основные функции танца в жизни советского человека и общества – *рекреационная и коммуникативная*, к которым с эпохи расцвета молодежных субкультур стиляг, рок-н-ролла и т.д. можно добавить еще и *идентификационную*.

Сам по себе советский танец не несет какое-либо смысловое или сюжетное содержание: он бессюжетный, постановочный или импровизационный. Однако танец в советской культуре выполняет важные смысловые роли, ключевые из которых необходимо назвать.

Прежде всего, танцы выступали важнейшим способом проведения досуга советского гражданина, его закономерным отдыхом после трудовой недели. Значение танца в повседневной жизни СССР действительно трудно преувеличить, особенно если учесть не столь широкий диапазон возможных способов рекреации простого советского человека: «буржуазные» развлечения и игры оказались под запретом, достойная классическая литература либо запрещена, либо ее практически невозможно достать, телевидение становится доступным лишь во второй половине XX века и не отличается разнообразием транслируемых программ, киноленты в таких условиях «засматриваются до дыр»... Особенно однообразным досуг был в не крупных городах и селах. Танцы, таким образом, помимо клубов и секций в Домах культуры и художественной самодеятельности, представляли собой значительный вид культурного отдыха, доступный широкому населению. Возможно, именно благодаря этой «доступности», всеохватности (танцевали люди всех возрастов) и эффективному рекреационному потенциалу танцы как массовый вид отдыха получают широкую поддержку со стороны власти. При этом важно заметить, что они позиционировались не просто как средство «разрядки», физической и духовной, простого труженика в конце

рабочего дня или недели, а именно форма культурного, развивающего, гармонизирующего досуга, повышающего качество жизни и без того «всем удовлетворенного» советского человека. Танцевальная активность населения расценивалась как его неисчерпаемая жизненная энергия и способность к содержательному и продуктивному отдыху даже после трудового дня.

Танцы, несмотря на их всеохватность (танцевальные вечера устраивались и в пионерских лагерях, школах и т.д.), оставались для подрастающего поколения неким символом принадлежности к взрослой, уже молодежной жизни, своего рода инициацией (особенно для девушки), сравнимой с первым балом, если обращаться к танцевальной культуре предыдущего периода. Допустимым и приличным считалось в общепринятых нормах посещение танцплощадки, а позже и дискотеки лишь по достижении определенного возраста, что также было связано со специфической обстановкой и в самих этих пространствах.

Не случайно в связи с этим иницирующим аспектом танец приобретает в советской культуре и еще одну ипостась, а именно – маркера субкультурной принадлежности индивида. При этом стоит заметить, что в течение первого периода своего развития советская танцевальная культура была монолитна и скорее объединяла людей на танцплощадке, выступала неким консолидирующим элементом в обществе, особенно в условиях драматических послереволюционных, кризисных репрессивных, послевоенных лет. Начиная с эпохи 60-х, как уже было сказано выше, доминирующая танцевальная линия становится символом молодежной среды, при этом, что немаловажно, молодежи, вступающей в контркультурные отношения с официальным курсом. Эта тенденция нивелируется по мере принятия новых танцевальных направлений властью, в 50-е - начало 70-х гг. исполняемый танец является для молодого человека знаком его принадлежности к официальной комсомольской массе или же к бросающей ей вызов субкультуре (яркий пример здесь – стиляги и их буги-вуги).

3. Ритмический (музыкальный) код.

Как и танцевальный репертуар, музыка, звучащая на советских танцплощадках и в клубах, подвергалась строгой регламентации и контролю.

Танец мог сопровождаться как живой музыкой (духовой оркестр, ВИА, инструментальный ансамбль), так и ее фонограммами (записи на пластинках для патефона, рентгеновских снимках, радиола, магнитофон). Живое и записанное музыкальное сопровождение во время танцев зависело от масштаба и репутации танцплощадки или клуба, значимости танцевального вечера (праздничный или нет) и т.д., хотя чаще звучали фонограммы.

Во взаимоотношениях советской музыки и танца можно проследить две тенденции: с одной стороны, популярные песенные, эстрадные композиции как бы «приспосабливались» для исполнения в их сопровождении тех или иных танцев, а с другой стороны, многие композиторы сочиняли танцевальную музыку, а во второй половине века развитие танцевальной культуры и вовсе было обусловлено сменой ультрамодных западных музыкальных стилей (рок-н-ролл, джаз, диско...), которые проникали и в советскую музыкальную культуру. Так, к примеру, всем ведущим советским композиторам было дано официальное разрешение писать твист. Достаточно быстро «пустил корни в русской почве» и рок-н-ролл (например, в творчестве А.Б. Градского)¹¹⁸.

В довоенное время наибольшей популярностью пользовались композиции О.Строка («Черные глаза», «Старое танго», «Спи, мое бедное сердце», «Куст сирени», «Брызги шампанского», «Дымок от папиросы», «Голубые глаза», «Рио-Рита» - самый любимый советским человеком фокстрот и т.д.), В.Козина («Осень»), Е.Розенфельд («Счастье мое», «Девушка с закрытыми глазами», «Только видеть и знать», «Лотос», «Люблю» и др.), Ю.Петербургского («Утомленное солнце»), И.Жака («Песня моря», «Моя красавица») и многие другие мелодии. В 50-е - 60-е гг. на танцплощадках звучали танго О.Строка («Татьяна», «Вино любви»), А.Голда

¹¹⁸ Там же.

(«Признайся мне»), Е.Склярова («Не уходи»), фокстроты Т.Вильнова («Моя Марусечка»), В.Кручинина («И льется песня»)... Развитие танцевальной культуры шло параллельно с развитием советской эстрады, и всенародная любовь к тому или иному танцу могла быть связана с почитанием таланта того или иного исполнителя (К.Шульженко, А.Погодина, Д.Утесова, П.Лещенко, А.Коваленко, Т.Кравцовой, М.Александровича, К.Лазоренко, Г.Великановой, Г.Виноградова и т.д.).

Эпоха «оттепели» способствует проникновению на советские танцплощадки зарубежных мелодий из аргентинских, итальянских, австрийских и др. фильмов. Свою роль сыграли и гастроли в Москве Ив Монтана¹¹⁹.

Возникают советские твистовые мелодии: одними из самых известных были песня Ю.Саульского «Черный кот», «Последняя электричка» в исполнении Э.Хиля, «Королева красоты» (исп. М.Магомаев), «Песня про медведей» (пела А.Ведищева), «Наш сосед» (исп. Э.Пьеха), а также «Шейк» и «Позвони» П. Бюль-Бюль Оглы. Создавались и дискотечные лирические песни: «Восточная» (в исполнении В.Ободзинского), «Алешкина любовь» (исп. ВИА «Веселые ребята») и т.д.

В 70-80-е гг. на дискотеках не смолкают хиты культовых зарубежных групп, которых можно отнести к классике стиля диско: «Boney M», «ABBA», несколько позже - «Modern Talking». Звучит музыка популярных советских ВИА и рок-групп: «Самоцветы», «Веселые ребята», «Машина времени», «Синяя птица» и т.д.

Тесное взаимодействие советской эстрады и танца (мода на танец влекла за собой повышение популярности конкретных мелодий, и наоборот), неизменная популярность зарубежных ритмов характеризуют музыкальную составляющую танцевальной культуры советского периода.

4. Пространственно-временной код.

¹¹⁹ Зборовец И.В. Танцплощадки 50-х годов XX столетия как социокультурный феномен. – Режим доступа: <http://www.nbuv.gov.ua/articles/2004/04zivcsp.pdf>.

Обозначенные нами два крупных периода в развитии советской танцевальной культуры не зря носят название «эпоха танцплощадок» и «эпоха дискотек». Оба эти порожденные советской культурой пространства выступают своего рода символом не только танцевальной, но и всей культуры советского периода. Рассмотрим каждый из них подробнее.

По мнению И.Эренбурга, танцплощадки стали настоящим открытием XX века¹²⁰. Активное строительство танцплощадок развернулось в 30-е гг. Об этом писал Ю. Домбровский: «В 30-е годы особенно пышно расцветали парки культуры, ..., особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок. И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы»¹²¹. До этого танцевальные вечера молодежи проводились в комсомольских клубах, о которых еще будет сказано ниже.

Танцплощадки функционировали в летний период и представляли собой иногда огражденный забором, иногда открытый участок земли, состоявший из собственно «танцпола» и пространства (возможно, сцены) для духового оркестра, установки аппаратуры и т.п. Танцплощадки были зачастую в каждом районе или микрорайоне, однако, даже если существовала лишь одна площадка на большой территории, она все равно служила «полусом притяжения» молодежи и не только ее. Танцплощадки обустраивались в парках и скверах, санаториях, импровизированная танцплощадка могла возникнуть даже на рабочей, например, строительной площадке. Вспомним слова некогда знаменитой песни «БАМовский вальс», написанной в 70-е гг. когда эра танцплощадок уже подошла к своему завершению: «Искры пляшут на ветру, вьются над палаткой; Танцплощадка поутру станет стройплощадкой...». Кроме танцплощадок, существовали также летние эстрады, танцевальные веранды.

В зимний период, когда танцплощадки под открытым небом не функционировали, танцы переносились в закрытые помещения: ДК, Дома

¹²⁰ Зборовец И.В. Указ. соч.

¹²¹ Цит. по: Зборовец И.В. Указ.соч.

офицеров, клубы, рестораны, кинотеатры, любые приспособленные под танцы помещения... Впрочем, за исключением закрытости самого помещения, отличий таких танцев от летних почти не существовало.

Танцплощадки находились в зоне контроля народных дружинников – так осуществлялся контроль за танцевальной культурой. В то же время подобные охранные меры были не только «государственной» формальностью. Совокупность различных танцевальных точек города не была однородна. Каждая из них имела свою репутацию как места «приличного» или же неблагополучного, что выражалось в большей степени в публике, которая площадку посещает, музыке и танцах, которые там исполнялись.

Часть площадок представляла собой криминогенную среду, хотя драки были «классикой» почти каждой танцплощадки, что тоже имело свои внутренние причины. А. Гербер в статье «Как прикажете танцевать?» в журнале «Юность» писала, что на танцплощадках «...драки – часть. Брань слышна повсюду»¹²². Этот криминальный компонент, по мнению И.В. Зборовец, стал одним из синдромов вырождения танцплощадки, истощения их социокультурного потенциала в 60-е гг.¹²³ Можно утверждать, что танцплощадки являлись условным пространством «свободы» молодежи, несмотря на бдительный контроль за организацией и проведением танцев. Эта была та среда, где молодежь постепенно формировала свою субкультуру (выразившуюся в итоге в отказе от архаичных танцплощадок в пользу западных дискотек). Здесь пытались найти свое место новые музыкальные и танцевальные веяния, мода, где ввиду самого коммуникативно-направленного, романтически-флиртового характера взаимодействия участников допускались некоторые вольности в нем, где человек мог самовыражаться и самоутверждаться, в том числе и провоцируя драки, в

¹²² Цит. по: там же.

¹²³ Там же.

которых находил выход эмоциональный потенциал, находящийся под запретом в иных, более официальных социальных пространствах.

В итоге мы приходим к выводу, что танцплощадка была, как это ни удивительно звучит в контексте тотальной регламентации танцевальной культуры, неким либеральным пространством «отдушины» советского человека.

Кроме того, мы упомянули и коммуникативную функцию советской танцевальной культуры. Ее реализация заключалась (и в этом можно найти сходство с танцевальной культурой предыдущего, «дворянского» периода!) в организации вокруг самих танцев особой благоприятной коммуникативной среды танцплощадки, клуба, дискотеки... Подсознательно или осознанно на танцплощадку приходили не только ради танцев, но и с целью встретить, например, спутника жизни. Пожалуй, особенно актуальной эта функция была в послевоенный период (как после Гражданской, так и после Великой Отечественной войн), когда налицо было явное несоответствие количества мужского и женского населения. Возможно, именно «благополучие» 60-х и 70-х привело к тому, что танцы перемещаются в относительно «закрытые» молодежные клубы, где эта коммуникативная функция, безусловно, не исчезает, но становится менее острой.

Стоит заметить здесь, что однополые пары в ситуации недостатка мужского населения воспринимались естественно и не несли негативной коннотации, ведь, помимо войны, свою роль здесь сыграла индустриализация, когда возникали исключительно женские или мужские промышленные предприятия. С целью организации общения между такими рабочими устраивались общие танцевальные вечера в клубах, куда приглашались юноши и девушки из разных монопредприятий.

Коммуникативный потенциал танцплощадок, а также их «свободная» атмосфера сделали их местом, куда многие приходили даже не с целью потанцевать, а вкусить сам дух этой молодежной среды и завести перспективное знакомство. О реальной важности танцплощадки в жизненном

пространстве советского общества и особенно молодежи можно судить по фильму С. Самсонова «Танцплощадка», несмотря на то, что создан он был уже в ту эпоху, когда танцплощадки превратились скорее в архаизм (1985 г.).

Е. Ясенов также отмечает, что танцевальные вечера проводились иногда в Театре оперы и балета, что, однако, не меняло сложившихся на танцах нравов¹²⁴.

В довоенное время и в течение нескольких лет после войны сохранялась традиция дворовых танцев под патефон, которые устраивали сами жители тихих дворишков. В такой традиции можно также увидеть саму суть танцевальной культуры первой половины XX в.: ее слегка патриархальный, романтический настрой, открытость (двор – пространство всех жителей дома: и детей, и пожилых людей) и «всеобщность», органичный самой повседневной жизни каждого человека характер...

Наконец, стоит сказать и о возрожденной в 1930-е гг. традиции проводить балы как элемент праздничных гуляний, например, в школах и вузах на новогодние праздники¹²⁵. Такие мероприятия носили в большей степени показательно-официальный характер и отвечали духу сталинских «имперских» стремлений.

Сельская местность предоставляла гораздо меньше возможностей для устройства танцев, однако и там он проводились на площадях и других открытых пространствах, а также в сельских клубах.

Смена танцевальной парадигмы во второй половине XX в. повлекла за собой и некоторое изменение концепции танцевального пространства. На смену танцплощадкам приходят дискотеки, устраиваемые в молодежных клубах. Казалось бы, принципиальных изменений не произошло. Однако само пространство клуба как закрытого помещения демонстрирует и закрытый, субкультурный характер танца в это время. Молодежная танцевальная культура словно отгородила себя от остального мира, создала

¹²⁴ Ясенов Е. Указ.соч.

¹²⁵ Кружнов Ю.Н. Балы.

свою закрытую среду, вход в которую был допустим далеко не для каждого желающего. Если танцплощадка в парке символизировала ее открытость всем отдыхающим, «гласный» характер, то попасть в замкнутое помещение молодежного танцевального клуба, где организовывалась дискотека, по воспоминаниям современников, порой было весьма трудно. На первых порах дискотеки были полулегальным-полуподпольным событием и были локализованы в основном в парках, кафе и других «нейтральных» территориях. В 1960-е гг. появляются и широко распространяются специальные молодежные кафе, где основной акцент был сделан на возможность послушать популярную музыку и потанцевать – в противовес слишком консервативным ресторанам. С постепенным ростом степени официального приятия дискотеки расширялся диапазон мест их организации: так, в конце 70-х - начале 80-х гг. дискотеки проводились в университетах и училищах, студенческих общежитиях, Домах культуры и т.п.

Наконец, следует сказать, что падение популярности танцплощадок не привело к их полному исчезновению в советской танцевальной культуре. Вплоть до 90-х гг. XX в. часть из них продолжает свое функционирование, по-прежнему оставаясь официально разрешенным местом проведения танцев, но, из-за описанного нами раскола танцевальной культуры на «молодежный» и «консервативный» лагеря танцплощадки остались скорее пространством танца для второго ее крыла.

Мы увидели, что локализация танцевальной культуры СССР особенно ярко отражает специфику обоих ее периодов, а также прочно связана с общекультурными тенденциями рассматриваемого временного этапа российской культуры.

Традиция посещения публичных танцевальных вечеров, или балов, как мы установили в исследовании танцевальной культуры периода XVII-XIX вв., существовала еще в дореволюционное время. Советская танцевальная

культура перенимает этот обычай, и потому в народной лексике 20-х гг. можно было встретить сниженное название «балешник»¹²⁶.

Таким образом, главным событием танцевальной культуры СССР были танцевальные вечера, проводимые на танцплощадках, в клубах и т.д. (более подробно пространственный их аспект рассмотрен выше). Танцевальные вечера на танцплощадках, как правило, проводились в период с 18-19 и до 23 ч. Е.Ясенов в своих воспоминаниях указывает время их работы: с 21 до 23 ч. Такое время, с одной стороны, позволяло советскому человеку участвовать в танцах после рабочего дня и при этом оставляло возможность сохранить трудоспособность и на следующий день, с другой стороны, относительно раннее (в сравнении с современными вечеринками) время их завершения как бы свидетельствовало о «приличности», «этичности» подобного времяпровождения, высокой культуре такой формы досуга.

Как правило, большая часть таких вечеров и дискотек проводилась в выходные и праздничные дни, что в очередной раз подчеркивало желанность такого развлечения, закрепляло за ним праздничную коннотацию.

Особенно следует отметить и наличие танцевальных праздников в учебных заведениях, в том числе и школах, где их проведение было строго дифференцировано в соответствии с возрастными группами учащихся (непосредственно вечерняя дискотека становилась доступна лишь с 7-8 классов), самые младшие из учеников танцевали в дневное время. Путем такой продуманной дифференциации также уделялось внимание нравственной стороне танцев («малыши» не должны были «учиться плохому» у более взрослых учеников), что в целом свойственно официальной советской культуре. В высших учебных заведениях организаторы танцевальных вечеров активно задействовали их коммуникативный потенциал: существовала традиция приглашения в «женские» (педагогические, медицинские и т.п.) вузы курсантов из военных училищ.

¹²⁶ Лебина Н.Б. Указ. соч.

Возрастная дифференциация существовала и на самих танцплощадках. Например, посещение танцплощадки одинокими зрелыми людьми расценивалось как проявление непристойных, аморальных намерений, и для такого слоя населения существовали специальные вечера «Для тех, кому за 30», которые опять же выполняли важную коммуникативную функцию. В то же время естественным считалось посещение танцплощадки супружеской парой.

Танцевальные вечера часто выступали приятным завершением какого-либо официального серьезного мероприятия, к примеру, выборов, т.е. выступали, с одной стороны, способом привлечения участников к нему (молодежи), а с другой стороны – «наградой» за участие. Подобное использование танцев подтверждает как всенародную любовь к ним, так и попытки власти эксплуатировать танцы как выгодный инструмент влияния, агитации в обществе, что, соответственно, требовало вдумчивой и осторожной политики по отношению к танцевальной культуре.

В итоге можно сказать, что советская танцевальная культура не отличалась разнообразием форм танцевальных событий (танцы и их наличие уже сами по себе выступали значимым событием), однако очевиден четкий регламентирующий подход к их организации, основанный на активно педалируемых в культуре СССР нормах нравственности и благопристойности.

5. Предметный код.

Сам по себе бытовой, общедоступный, массовый характер советской танцевальной культуры и вошедших в нее танцев не предполагал использования каких-либо специальных танцевальных костюмов или аксессуаров, однако вопрос одежды, моды танцевальных площадок, клубов, вечеров и связи их с общими особенностями танцевальной культуры данного периода оттого не менее любопытны и значимы.

Танцплощадки, клубы и дискотеки всегда служили своего рода «подиумом», на котором танцующие старались продемонстрировать все

самые нарядные и модные новинки своего гардероба. Поход на танцы воспринимался как праздник, радостное событие в череде будней, а потому форма одежды неизменно тяготела к праздничной. За счет нестандартной, модной одежды можно было самоутвердиться, привлечь к себе восхищенное внимание, особенно лиц противоположного пола. Не следует забывать, что танцы всегда выполняли коммуникативную функцию, особенно в среде молодежи, выступали сферой знакомств и завязки будущих, в том числе романтических, отношений, а потому использование потенциала броского гардероба было особенно важным в достижении желаемого результата.

Существовала особая «танцевальная» мода: например, для молодого человека в эпоху 50-60-х гг. особым шиком считалось появиться на танцах в брюках «трубах» или «дудочках», яркой (красной) рубашке, а девушки надевали «узкие такие, что и шагу не сделаешь юбки и капроновые или шифоновые прозрачные блузки» или юбки «цветастые, обязательно с подъюбниками, которые ... придавали юбке кокетливую форму колокольчика»¹²⁷. Выпускались модные линии одежды для танцев (платьев и т.п.).

Магической привлекательностью для девушек пользовалась на танцах военная форма, особенно летчиков и моряков, что было обусловлено общим культом военных в эпоху СССР и его особенным пиком после Победы. Подготовка к вечерним танцам начиналась еще с утра: гладились выходные наряды, девушки делали прически, завивая волосы на бигуди или папильотки. Тщательный ритуал приготовления внешнего вида перед походом на танцы отражен во многих фотографиях, кинофильмах и картинах того времени.

В то же время танцевальный дресс-код официально регламентировался, например, в правилах посещения танцплощадок, где указывалось, что на танцы запрещается приходить в рабочей и спортивной одежде и обуви, а

¹²⁷ Ширяев В. Указ.соч.

сама одежда должна быть легкая и нарядная. Соблюдение таких правил контролировали дежурившие на танцплощадках дружинники.

6. Социальный (поведенческий) код.

Как уже было отмечено, танцевальная культура СССР во многих своих аспектах подвергалась регламентации и контролю. Официальным выражением танцевальных норм выступали висящие у входа на каждую танцплощадку порой абсурдные правила поведения на ней, регламентирующие одежду, поведение (например, вопрос курения и употребления алкогольных напитков), сами танцы (исполнение танца должно было быть не искаженным) и взаимоотношения танцующих.

Особенно любопытным пунктом танцевальных норм советского времени является требование о соблюдении между танцующими подобающей физической дистанции и о праве дамы в учтивой форме о ней настоятельно напомнить. Недопустимость тесного телесного контакта между партнерами в танце отражала общую асексуальную направленность советской культуры, однако парадоксальным в этом контексте является тот факт, что в официально разрешенный перечень входили такие «развратные», казалось бы, танцы, как вальс и позже танго, в то время как наиболее эротичными считались зачастую вообще не предусматривающие контакт между партнерами танцы (твист). Так или иначе, танцевальный этикет, нормы должного поведения на танцплощадке играли важную роль, и в функции дружинников также входила обязанность следить за их соблюдением.

Что касается дискотек, то в силу «закрытости», «подпольности» их существования они подвергались меньшей цензуре в отношении принятых там норм поведения, скорее устанавливаемых самими завсегдатаями дискотек и зависящих во многом от их нравственных установок, что нередко порождало некоторую распущенность нравов на таких мероприятиях. Сама атмосфера рок-н-ролла и диско – свободы, драйва, открытости новым веяниям – в совокупности с не всегда эффективным контролем порождала

опасность негативных явлений в такой среде (например, торговли наркотическими средствами).

7. Нормативно-рефлексивный код.

Огромная популярность танца в СССР создала своего рода «культ» умения хорошо танцевать среди девушек и юношей. Способность изящно двигаться или уверенно вести в танце партнершу, стильно и динамично танцевать рок-н-ролл или диско выступали важными критериями уважения в молодежной среде. Можно выделить три основных источника освоения танца в советскую эпоху: любительские кружки и школы танцев, официальная система образования, самообразование.

Любительские школы бального танца функционировали еще в довоенный период на территории многих танцплощадок. Например, курсы бального танца в 1935 г. открылись в московском ЦПКиО им. Горького. В основном их посещали студенты и представители интеллигенции¹²⁸. В дальнейшем подобные школы создаются и при Домах культуры, клубах и т.п., но они начинают носить в большей степени профессиональный характер. Кроме того, уже в более поздние, 70-е гг. свою лепту в танцевальное просвещение вносит и телевидение, где возникают программы «Танцуйте с нами» и «Танцевальный зал». Импровизированные школы танцев для всех желающих обучали не только бальной программе и советской хореографии, но и твисту (можно здесь вспомнить знаменитый эпизод из кинофильма Л. Гайдая «Кавказская пленница»).

Уроки танцев были официально введены в школах и даже училищах. Программу обучения составляли танцы из официальной программы идеологически выдержанной советской хореографии, близкие к народным. Можно предположить, что подобные занятия служили не столько цели физического и духовного воспитания учащихся, сколько реализовывали задачи формирования с детских лет правильного «советского» сознания граждан, в том числе и через настоящее знакомство с «истинными»

¹²⁸ Акуленок С.В. Указ. соч.

советскими танцами. Такая программа могла расцениваться и как «профилактика» будущего возможного увлечения молодежи западными танцами и западной культурой. Не случайно обучение танцам считалось признаком «хорошего», благонадежного воспитания.

Во второй период развития танцевальной культуры СССР самым мощным и, пожалуй, единственным источником совершенствования танцевальных навыков было самообразование. К появлению на дискотеке готовились долгое время, разучивая эффектные танцевальные па дома в сопровождении радиолы, магнитофона. Обучались и на самой дискотеке, наблюдая за мастер-классом хорошего танцора в середине зала. Не случайно действенным способом поднять свой авторитет в молодежной компании было именно виртуозное владение модным танцем!

Проанализировав составляющие советской танцевальной культуры, мы можем сделать вывод о значительном влиянии на нее общих тенденций культуры СССР и отдельных ее периодов. Выделим основные особенности советской танцевальной культуры.

1) Двойственность развития танцевальной культуры. С одной стороны, происходит процесс искусственного конструирования (как и всей советской культуры) властью «сверху» («советская хореография»), с другой стороны, этой политике оказывает сопротивление естественный процесс развития культуры (проникновение инокультурных тенденций, проявление мнения ее носителей и возникновение оппозиционных субкультур и т.д.), т.е. танец – сфера, «где постоянно сталкивались мода, мораль и политика»¹²⁹.

2) Колоссальная популярность танца как вида досуга (наибольшая на протяжении всей истории развития российской танцевальной культуры), что объясняется, во-первых, почти полным отсутствием развлекательных альтернатив, а во-вторых, простотой, доступностью бытового танца для «человека массы».

¹²⁹ Моруна Л.П. Указ.соч. С.122.

3) Четко выраженная периодичность развития, раскол танцевальной культуры с явственным отличием тенденций обоих периодов («эпоха танцплощадок» и «эпоха дискотек»).

4) Танцевальная культура – мощный идеологический инструмент: если в «период танцплощадок» - проводник советской идеологии и правильного сознания, то в «период дискотек» - рупор в руках прогрессивно настроенной молодежи.

5) Жесткая регламентация танцевальной культуры, государственный контроль за ее развитием (танцы, музыка, одежда, правила поведения, система образования...), характерный для советской эпохи во всех сферах жизни, постепенно ослабевающий во второй половине XX в. параллельно с общим ходом проявления «оттепели», феномена диссидентства, гласности и перестройки в культуре СССР.

6) Разные векторы развития танцевальной культуры: до 60-х гг. – консерватизм (опора на народные и дворянские балльные традиции) и обращение к русским традициям; после 60-х гг. – тяга к инновациям и ориентация на Западную культуру.

7) Возрастная дифференциация танцевальной культуры (особенно во второй период ее развития) при общем ее содержании, но при этом большая принадлежность ее молодежной среде; начиная с 60-х гг. – практически полное (в том числе содержательное) обособление молодежной субкультуры танца от общего тренда (эта черта отвечает общей тенденции к формированию молодежного движения в тот период, особенно после Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г.)

8) Монолитность танцевальной культуры: наличие ведущего вида танца (массовый развлекательно-бытовой), ярко выраженные, но немногочисленные функции – коммуникативная и рекреационная, частично идентификационная и консолидирующая.

9) Асексуальность танцевальной культуры: принятие как должное танцев с тесным контактом партнеров (вальс, танго и др.), но при этом

полное снятие сексуального подтекста (дистанция между танцующими и т.п.), феномен однополых пар. Данная черта отвечала нарочитой асексуальности в позиционировании советской культуры и характеру воспитания нравственно чистого советского человека.

10) Преимущественный городской характер передовой танцевальной культуры (иллюстрация общей ориентации советской культуры на крупные многонаселенные города, индустриальные центры и т.п.), некоторое отставание села в восприятии изменений.

Анализ танцевальной культуры советской эпохи показал как ее преемственность по отношению к танцевальной культуре XVII-XIX вв., так и возникновение уникальных особенностей. Частично тенденции советского периода были восприняты танцевальной культурой современности (XXI века), продолжающей свое развитие и в настоящее время.

2.3. Танцевальная культура постсоветской России.

Логическим завершением анализа особенностей российской танцевальной культуры на протяжении трех крупных этапов ее развития должно стать рассмотрение ее современного состояния, т.е. особенностей в период с середины 90-х гг. XX в. по настоящее время. Общим логическим путем изучения предыдущих периодов развития танцевальной культуры было последовательный анализ отдельных ее элементов и далее синтез, исходя из результатов первого этапа исследования, ее общих ключевых характеристик, неизменно связанных с общекультурной парадигмой каждой эпохи. Однако в случае с танцевальной культурой современности мы позволим себе отклониться от избранной нами ранее исследовательской схемы, ограничившись лишь выделением актуальных особенностей развития современной танцевальной культуры, чему есть несколько объективных причин.

Во-первых, в настоящий момент танцевальная культура современности не является сформированным, законченным объектом изучения (в отличие от

культуры предшествующих эпох). Она находится в непрерывном процессе дальнейшего развития и изменения ее элементов.

Во-вторых, ее актуальность обуславливает непосредственную включенность в нее и самого исследователя, который сам выступает в качестве ее участника, а не только наблюдателя, и здесь уместно вспомнить знаменитые слова С.Есенина: «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии». Безусловно, наша исследовательская позиция позволяет нам несколько абстрагироваться от реальной ситуации и взглянуть на нее с научной позиции, что мы отразили в выделенных нами тенденциях современной танцевальной культуры.

Несмотря на то, что история современной танцевальной культуры насчитывает уже более двадцати лет, пожалуй, только в последние годы в ней обозначилась достаточно четкая линия развития («тренд») и именно с началом XXI в. становятся все более яркими ее характеристики. Поэтому выделенные нами тенденции будут в большей степени касаться танцевальной культуры России уже третьего тысячелетия. Развитие же танцевальной культуры в первой половине обозначенного нами периода (90-е гг.) носило переходный характер, сохраняя во многом по инерции черты еще советского периода в их переплетении с новыми веяниями.

Итак, обратимся к анализу специфики российской танцевальной культуры на современном ее этапе.

1) Полный разрыв танцевальной культуры с ее истоками (традиционным русским танцем).

На наш взгляд, эта тенденция начинает себя проявлять еще во второй половине XX вв., когда молодежь предпочла танцевать то, что танцуют в западном мире. В каждом из периодов танцевальной культуры России, следующих за древнерусским, можно было найти следы русского танца: в XVII-XIX вв. на его основе появляются новые, в том числе и бальные, танцы (например, кадрили), а русские танцевальные традиции долгое время сохраняются в селе, в советский период на народную культуру была сделана

ставка в формировании комплекса советской хореографии. Русский танец сейчас полностью перешел в сферу профессиональной сценической хореографии и сохраняется лишь за счет функционирования профессиональных коллективов народного танца.

При этом важен тот факт, что в мировой культуре наблюдается иная картина: к примеру, в Европе, несмотря на глобализационные влияния, люди собираются на улицах, площадях и т.д. и исполняют свои национальные танцы, тем самым сохраняя свое культурное наследие и собственную идентичность. Таким образом, можно говорить о том, что русская танцевальная культура не имеет национального лица, что в свою очередь свидетельствует о потерянной за годы советской истории национальной идентичности.

2) Массовый характер танцевальной культуры, всеобщее увлечение танцами.

По меткому выражению Л. П. Мориной, современное общество охватило настоящий «взрыв массовой танцевальности», когда танцем интересуется, в танце участвует огромное количество членов общества. Мы уже писали о массовом характере танцевальной культуры СССР, и с некоторой долей уверенности можно утверждать, что всенародная любовь к танцу – наследие тех времен. Однако если в СССР танец был одним из немногих доступных во всех отношениях видов досуга, то, по нашему мнению, в современном обществе наблюдается некая танцевальная мода.

XXI век предоставляет человеку огромное количество вариантов проведения досуга: от боулинга, ресторана, участия в творческих студиях до экстрим-развлечений. Но при этом танец не теряет конкурентоспособность вопреки своей, казалось бы, традиционности. Благодаря мобильности развития танцевальной культуры танец остается всегда в русле модных трендов. Несмотря на многообразие предлагаемых современной танцевальной культурой видов и форм, как уже было замечено, между ними не наблюдается жесткой социальной дифференциации, т.е. границы между

ними прозрачны и открыты для каждого, выбор танца зависит от вкусовых потребностей индивида. Именно поэтому не удивительно, что на вечеринке в молодежном танцевальном клубе рядом со вчерашними школьниками можно встретить людей зрелого возраста (30-40 лет, возможно, родителей этих ребят), чувствующих себя вполне органично происходящему, а занятия в студии исторического танца, который считается традиционно прерогативой ролевой субкультуры, будет посещать человек, не принадлежащий к молодежным субкультурным течениям. Такое смешение по разным признакам было недопустимо в предыдущие рассмотренные нами периоды.

3) Полифункциональность танцевальной культуры.

В современной культуре наблюдается максимальное разнообразие функций танцевальной культуры. Танец выступает как:

- способ рекреации, релаксации (танец как вид досуга, о чем будет сказано ниже),
- коммуникации (реализация коммуникативного потенциала танцевальных пространств и событий: клубов, секций, праздников и др.),
- самоидентификации (изучение какого-либо танца как способ обретения идентичности: национальной, субкультурной и т.п.),
- лечения (психологические практики спонтанного танца, контактной импровизации и т.д.),
- занятий спортом (танцевальная аэробика, фитнес-варианты популярных танцев в спортивных клубах и т.д., танцевальные чемпионаты и турниры (по ирландскому танцу, танцу живота и т.д.),
- воспитания (уроки ритмики в детских садах и общеобразовательных школах, танцевальные занятия в студиях раннего развития детей...).

Исходя из этого, танцевальную культуру России составляют развлекательно-бытовые, игровые, социальные, любовные, тренировочные, коррекционные, лечебные, учебно-развивающие и т.д. танцы.

Современная танцевальная культура продолжает традицию советского периода: одна из главных ипостасей танца сегодня – способ проведения

досуга. Однако мы считаем, что ключевым отличием здесь является тот факт, что танец являет собой вид *активного, творческого* досуга, способствующего творческому самовыражению индивида. На наш взгляд, эта креативная функция танца является особенно актуальной именно в настоящее время, что обусловлено, во-первых, преобладанием стратегии потребления в обществе и стремлением определенной его доли к ее преодолению, и во-вторых, причиной того служит нарастающая автоматизация и компьютеризация производства, которая не оставляет пространства для самореализации человека, выражения его индивидуальных способностей и творческого потенциала. Кризис креативного начала личности в условиях потребительской культуры – одна из причин все более частого выбора танца в качестве доступного пространства творческой самореализации индивида.

Как правило, психологический портрет индивида, увлеченного танцами, выглядит следующим образом: активный, деятельный, открытый новациям, мобильный, творческий человек с достаточно высоким уровнем культурных потребностей. В итоге мы приходим к следующему выводу, подкрепленному личным опытом автора: танец сегодня можно назвать таким способом проведения досуга, который в большей степени характерен для креативного класса в современном обществе.

Здесь мы обращаемся к теории креативного класса Р. Флориды, который называл в числе его характеристик стремление к индивидуальности и ее творческому самовыражению, разнообразию, открытость новому опыту, а также предпочтение активных форм досуга, особенно физических, которые способствуют эффективному отдыху после сидячей умственной работы. В условиях советской культуры, где образцом гражданина считался рядовой «человек в футляре», формирование такого слоя общества было в принципе невозможно. Постепенно представители креативного класса все больше появляются и в российском социуме, и нередко именно они по изложенным ранее причинам выбирают танец как способ своего времяпровождения.

4) Свободный, стихийный характер развития танцевальной культуры, отсутствие ее регламентации и контроля.

Танцевальная культура всегда в большей или меньшей степени испытывала на себе контроль тех или иных общественных институтов. В современном обществе мы наблюдаем своего рода танцевальную «анархию»: впервые она ничем и никем не регламентирована, и потому развивается «изнутри», без контроля со стороны общественных институтов. Пожалуй, мода – единственный значительный фактор влияния на современную танцевальную культуру, однако мода здесь выступает скорее в роли задающего общий тон развития, нежели контролирующего фактора. Такая свобода стала возможна благодаря «освобождению» всей российской культуры после распада СССР, отказа новой власти от жесткой практики ее регламентации. Плюрализм, многообразие танцевальной культуры – закономерный итог смены курса культурной и общегосударственной политики.

5) Городская локализация современной танцевальной культуры.

Различия между танцевальной культурой города или деревни существовали на всех этапах ее развития, постепенно нарастая по мере ее развития. Тенденция к «урбанизации» танца отмечалась нами еще при анализе советской культуры. Сейчас же можно сказать, что в XXI веке разница между танцевальной культурой городской и сельской среды становится абсолютной, и потому большинство выделенных нами особенностей относятся к танцевальной культуре именно города, и чем он более крупный и населенный, тем они более актуальны и верны. Многообразие видов танца, его полифункциональность, массовость и т.д. требуют наличия объективных возможностей для их развертывания, которые по большей части недоступны в малых городах и селах. Танцевальная культура идет вслед за мировой культурной линией: потенциал современной культуры сосредоточен именно в городах, мегаполисах, и именно с урбанистической средой связано будущее культурное развитие общества.

Подводя итоги анализа основных тенденций развития танцевальной культуры современного периода (середина 90-х гг. XX в. – настоящее время), заметим, что она словно аккумулирует в себе достижения, черты предыдущих эпох, в том числе и предшествующей ей советской танцевальной культуры. В то же время некоторые из исконных особенностей танца в России не прошли проверку временем, и потому очевидно влияние на танцевальную культуру процессов и феноменов именно современной эпохи. Развитие российской танцевальной культуры на последнем ее этапе скорее проходит в контексте мировых культурных тенденций при сохранении самобытности в некоторых аспектах.

Проведенный анализ особенностей развития танцевальной культуры на протяжении советского этапа и постсоветского этапов позволяет нам выделить некоторые тенденции ее развития в контексте социокультурных изменений рубежа XX-XXI вв.

1) Мозаичность танцевальной культуры.

Мы неоднократно отмечали в ходе анализа танцевальной культуры предыдущих этапов ее монолитность, либо же структурированность, системность (например, по возрастному, территориальному, социальному и др. критериям). В настоящее время мы можем наблюдать уникальную ситуацию, когда танцевальная культура представляет собой набор абсолютно разнообразных, равноправных, постоянно множащихся видов танца, танцевальных событий, пространств и т.д. При этом между ними не существует иерархии или установленных границ, не представляется возможным выделить ядро, центр танцевальной культуры – она децентрализована. Подобная ситуация, на наш взгляд, может быть связана с таким удачным определением современной культуры, как «состояние постмодерна». Танцевальная мозаика находит явную ассоциацию в постмодернистском образе ризомы – «системы-корневища», описанном Ж. Делезом и Ф. Гваттари, с ее нелинейной множественностью, но наличием при этом «скрытого стебля», качестве которого выступает логика

формирования танцевальной культуры, частично отраженная нами в выделенных тенденциях ее развития. Это сравнение может служить подтверждением того, что постмодернистский вектор развития современной культуры затронул и танец.

2) Интернациональность российской танцевальной культуры и ее мультикультурное «лицо», при этом – тенденция к восприятию экзотических ее элементов.

Отчасти данная черта служит продолжением предыдущего тезиса о множественности современной танцевальной культуры, которая формируется во многом за счет проникновения в нее инокультурных видов танца, соответствующих музыкального сопровождения, костюмов и т.д. В данном случае налицо влияние на формирование танцевальной культуры другого мощного и активно обсуждаемого процесса современности – культурной глобализации, которая понимается не как всемирная «американизация», «вестернизация» и т.п., а как процесс стирания границ национальных культур, взаимопроникновение их элементов, что в итоге введет к формированию единой мультикультурной модели мира, разнообразие которой будет проявляться в каждой из стран, будь то США или Россия. При этом важно заметить, что в наибольшей степени транслируются экзотические, абсолютно далекие исконной русской танцевальной культуре виды: в современном обществе наибольшей популярностью пользуются латиноамериканские (сальса, бачата...), восточные (танец живота, индийский танец...), испанские (фламенко), бразильские (капоэйра) и т.д. танцы, в чем легко можно убедиться, проанализировав предложения танцевальных школ и клубов, тематику танцевальных вечеринок и т.п.. В этом можно увидеть результат долгой изоляции СССР от мировой культуры, мультикультурализм и открытость сознания современного человека (преимущественно молодого), подсознательное стремление индивида сделать жизнь более яркой, контрастной.

3) «Оповседневнивание» танцевальной культуры.

Поясним сразу: термин «оповседневнивание», введенный в научный оборот М.Вебером, используется в данном случае не в его авторском, философском значении, а как обозначение перехода какого-либо феномена в сферу обыденной культуры.

Как было отмечено нами ранее, танец представляет собой феномен в большей степени повседневной культуры и именно в этом аспекте выступает предметом нашего изучения. Однако в контексте дихотомии «праздничное – повседневное» в современном обществе очевидно смещение танца именно в сферу будничной, повседневной культуры. Ранее танец выступал в качестве необходимого элемента праздничного действия, будь то обрядовые праздники, бал (названный Ю.М.Лотманом «общественно-эстетическим действием») и тяготеющий в большей степени к праздничной культуре, будучи «формой дворянского празднества» или советские дискотеки и танцплощадки (также воспринимаемые именно как праздник после трудовых будней, ведь не зря популярная советская песня начинается со слов: «Сегодня праздник у девчат: сегодня будут танцы!»).

Для современной танцевальной культуры характерна тенденция смещения танца в повседневные сферы общественной жизни: медицина, психотерапия, образование, спорт и т.д. Все большее распространение танцевальных клубов и школ различных направлений создает еще одну повседневную сферу жизни индивида – занятия танцами, которые входят в еженедельный жизненный ритм человека. Использование благотворного эффекта танца в качестве средства поддержания здоровья и физической формы (практика фитнес-клубов и двигательной терапии), способа обучения в детских садах и школах снимает статус танца как элемента праздничной культуры и актуализирует его телесное начало. Несмотря на такую особенность, танец по-прежнему в некоторых случаях выступает как компонент именно праздничного действия (например, современной дискотеки или вечеринки, массового городского праздника – танцевального карнавала,

бала, марафона и т.п.), что свидетельствует об амбивалентности сущности танца именно в современной культуре.

Заключение

Результатом проведенного диссертационного исследования являются следующие выводы, раскрывающие феномен танцевальной культуры на материале социокультурных изменений в России XX-XXI вв.

Установлено, что наибольший эвристический потенциал присущ культурологической дефиниции понятий «танец» и «танцевальная культура». Танец как социокультурный феномен – это культурная практика повседневности, представляющая собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида. Танцевальную культуру можно определить как систему, в общем виде представляющую собой способ бытования танца в повседневной культуре, т.е. принадлежащую иерархии «культура – культура повседневности – танцевальная культура», где танцевальную культуру следует считать микрокультурой в границах повседневной культуры. При этом под повседневностью понимается целостный социокультурный жизненный мир человека, где разворачивается процесс его жизнедеятельности на основе привычных, устойчивых практик.

Понимание танцевальной культуры как системы задает вектор анализа структуры танцевальной культуры. В общем виде теоретическая модель данного феномена складывается из двух элементов. Центральным, системообразующим компонентом (ядром) танцевальной культуры выступает танец, а периферию по отношению к собственно танцу составляет поле «вспомогательных» модусов, которые можно дифференцировать как структурные элементы танцевальной повседневности. Танец как центральный компонент включает в себя соматический, семантический и ритмический коды, в поле периферии входят пространственно-временной, предметный, социальный, нормативно-рефлексивный коды.

Многообразие потребностей индивида и общества обуславливает широкий спектр выполняемых танцевальной культурой социокультурных функций. Выделены пять базовых, универсальных функций танцевальной культуры: коммуникативная, идентификационная, регулятивная, гедонистическая, интегративная, ведущими среди которых следует считать коммуникативную и идентификационную функции. Доминирование той или иной функции танцевальной культуры в определенный исторический период обусловлено рядом внешних по отношению к ней факторов, среди которых можно выделить три крупных группы: природно-географические, социально-экономические и культурные. Каждая уникальная танцевальная культура есть результат взаимодействия определенной комбинации факторов, дифференцировать которые, выявив очевидную взаимосвязь «причина-следствие», далеко не всегда представляется возможным.

Периодизацию развития танцевальной культуры России на протяжении XX-XXI вв. можно представить как последовательность следующих этапов:

- дореволюционная танцевальная культура (начало XX вв).
- танцевальная культура Советской эпохи (1920-е – 1990-е гг.)
- современная (актуальная) танцевальная культура (сер. 1990-х гг. – настоящее время).

Наиболее длительным и неоднозначным периодом развития танцевальной культуры России в обозначенных хронологических пределах стала эпоха СССР. Применение выработанной теоретической модели помогло выделить наиболее существенные специфические особенности танцевальной культуры 1920-1990-х гг.:

1) Четко выраженный раскол танцевальной культуры на два периода – «эпоху дискотек» (1920 – сер. 1960-х гг.) и «эпоху танцплощадок» (сер. 1960-х – сер. 1990-х гг.)

2) Двойственность развития танцевальной культуры, возникшая в связи с попыткой искусственного ее конструирования властью и столкновением этой попытки с естественным ходом развития культуры.

3) Возрастная дифференциация с обособлением молодежной танцевальной культуры в 60-е гг.

4) Танцевальная культура – мощный идеологический инструмент (проводник советской идеологии и «рупор» в руках молодежи).

5) Жесткая регламентация танцевальной культуры, государственный контроль за ее развитием, постепенно ослабевающий во второй половине XX в. параллельно с общим ходом проявления «оттепели», феномена диссидентства, гласности и перестройки в культуре СССР.

6) Монолитность танцевальной культуры: наличие ведущего вида танца (массовый развлекательно-бытовой), ярко выраженные, но немногочисленные функции – коммуникативная и рекреационная, частично идентификационная и консолидирующая.

7) Преимущественно городской характер передовой танцевальной культуры (иллюстрация общей ориентации советской культуры на крупные многонаселенные города, индустриальные центры и т.п.), некоторое отставание села в восприятии изменений.

Частично тенденции советского периода были восприняты танцевальной культурой современности (XXI века). Актуальная танцевальная культура не является сформированным, законченным объектом изучения (в отличие от культуры предшествующих эпох). Она находится в непрерывном процессе дальнейшего развития и изменения ее элементов.

Выявлены пять основных особенностей бытования танцевальной культуры на рубеже XX-XXI вв.:

1) Полный разрыв танцевальной культуры с ее истоками (традиционным русским танцем) – процесс, заложенный еще во второй половине XX в. и обусловленный потерей за годы советской истории национальной идентичности.

2) Массовый характер танцевальной культуры, сопровождающийся многообразием предлагаемых современной танцевальной культурой

видов и форм и отсутствием жесткой социальной дифференциации между ними.

3) Полифункциональность танцевальной культуры (в современную эпоху наблюдается максимальное по сравнению с предшествующими этапами разнообразие функций танцевальной культуры).

4) Свободный, стихийный характер развития танцевальной культуры, отсутствие ее регламентации и контроля со стороны общественных институтов.

5) Городская локализация современной танцевальной культуры.

Актуальная танцевальная культура аккумулирует в себе особенности предшествующих этапов, в том числе и советской танцевальной культуры. Среди магистральных тенденций развития танцевальной культуры в контексте социокультурных изменений рубежа XX-XXI вв. можно назвать следующие:

1) Мозаичность танцевальной культуры.

2) Интернациональность российской танцевальной культуры и ее мультикультурное «лицо».

3) «Оповседневнивание» танцевальной культуры.

Таковы основные результаты, полученные в ходе исследования особенностей танцевальной культуры в социокультурном контексте дореволюционной, советской и постсоветской России. Данная тема является перспективной в плане дальнейшего культурологического анализа. В дальнейшем представляется необходимым более детальное осмысление характеристик танцевальной культуры рубежа XX-XXI вв., выявление особенностей танцевальной культуры XXI в., рассмотрение танцевальной культуры, локализованной в иных пространственно-культурных границах, исследование взаимосвязи танцевальной культуры с культурой музыкальной и другими структурами повседневности.

1.3. Разработка спецкурса по теме исследования

Методическая разработка спецкурса «Танцевальная культура в России XX-XXI вв.» (для студентов гуманитарных специальностей)

Пояснительная записка

Актуальность данного спецкурса определяется необходимостью более пристального внимания к изучению танцевальной сферы социокультурного развития, которое на сегодняшний день остается слабо вовлеченным в круг программных педагогических разработок, между тем являясь способствующим формированию самостоятельного творческого, аналитического мышления, исследовательских навыков, навыков восприятия и интерпретации аудио- и визуальных текстов, общекультурной эрудиции студенческой молодежи.

Дисциплина предусмотрена для изучения в образовательных учреждениях высшего профессионального образования, осуществляющих подготовку бакалавров и магистров по направлению и профилю подготовки и учебного плана «Культурология», «Социально-культурная деятельность». Программа данного спецкурса может быть использована при составлении и реализации учебных планов большинства гуманитарных специальностей университетов.

Курс тесно связан с такими отраслями гуманитарного знания и дисциплинами гуманитарного цикла, как культурология, искусствоведение (включая музыковедение, киноведение, литературоведение, театроведение), история (особенно история культуры, мировой художественной культуры и искусства), социология (особенно социология культуры), культурная антропология и др.

Объект учебного курса – феномен танцевальной культуры

Предмет учебного курса – процесс развития танцевальной культуры в контексте изменения социокультурной ситуации в России на протяжении XX-XXI вв.

Цель учебного курса – сформировать у студентов комплексное представление и систематизированные знания о феномене танцевальной культуры и его воплощении в культуре России XX-XXI вв.

Задачи учебного курса:

1. Изучение категориального аппарата дисциплины и основных теоретических аспектов танцевальной культуры.
2. Характеристика ключевых этапов развития танцевальной культуры в контексте социокультурного развития России в XX веке.
3. Анализ современного состояния и тенденций развития танцевальной культуры.

Методологическая основа курса: феноменологический, сравнительно-исторический, культурантропологический подходы.

Практическая значимость курса: в результате занятий студенты должны не только обладать запасом знаний по теории и истории танцевальной культуры, но и уметь использовать эти знания в практике планирования и реализации будущей профессиональной досуговой, образовательной, социологической и т.п. деятельности.

Трудоемкость дисциплины составляет 0,5 зачетных единиц (общая трудоемкость – 18 аудиторных часов, в том числе лекции – 10 часов, практические занятия – 8 часов). Курс рассчитан на половину семестра (8 недель).

Тематический план спецкурса

№	Название темы	Лекции	Практические занятия	Формы текущего контроля
1	Танцевальная культура: теоретический	2 часа	2 часа	экспресс-опрос в ходе лекции, семинар-дискуссия

	аспект			
2	Дореволюционная танцевальная культура	2 часа	-	экспресс-опрос в ходе лекции, эссе
3	Советская танцевальная культура: «эпоха танцплощадок»	2 часа	2 часа	экспресс-опрос в ходе лекции, творческая работа
4	Советская танцевальная культура: «эпоха дискотек»	2 часа	2 часа	экспресс-опрос в ходе лекции, контент-анализ
5	Танцевальная культура постсоветской России (рубеж XX-XXI вв.)	2 часа	-	экспресс-опрос в ходе лекции, исследовательский проект
6	Итоговое испытание	-	2 часа	устное испытание
	ИТОГО: 18 часов	10 часов	8 часов	-

Программа спецкурса

Тема 1. Танцевальная культура: теоретический аспект (4 часа, вводная лекция с применением техники обратной связи; семинар-программируемая дискуссия)

Входной контроль: устный экспресс-опрос. Понятие «танец». Многообразие дефиниций танца. Искусствоведческий, психологический, социологический и др. подходы к определению понятия. Эвристический потенциал культурологического подхода. Теории происхождения танца. Классификация видов танца. Бытовой танец и его отличительные черты. Понятие «танцевальная культура» и проблема его дефиниции. Структура танцевальной культуры. Универсальные функции танцевальной культуры: коммуникативная, идентификационная, регулятивная, гедонистическая, интегративная. Факторы формирования танцевальной культуры (природно-географические, социально-экономические, культурные).

Практическая аудиторная работа: семинар-программируемая дискуссия в формате аргументированной защиты студентами того или иного концептуального подхода к определению танца или танцевальной культуры (по заранее подготовленным тезисам и материалам).

Тема 2. Дореволюционная танцевальная культура (2 часа, лекция с применением техники обратной связи; эссе).

Периодизация танцевальной культуры России. XX век как наиболее сложный и неоднозначный период ее развития. Четыре «эпохи» танцевальной культуры обозначенного периода. Дореволюционная танцевальная культура и ее особенности: социальный раскол и бытование в дворянской среде, европеизация, детальная регламентация, «профессионализация» бытового танца, стирание явных гендерных различий. Бал как квинтэссенция танцевальной культуры дореволюционного периода, его социокультурная значимость и функции. Истоки появления бала в России. Ассамблеи – предтечи балов. Разновидности балов. Драматургия бала. Бальная музыка и репертуар. Бальная мода и аксессуары. Бальный этикет. Хореографическое образование в дворянской среде. Танцевальная культура низкого сословия.

Практическая внеаудиторная работа: эссе на тему «Социокультурное значение бала в жизни русского общества» на материале русской литературы XIX-XX вв.

Тема 3. Советская танцевальная культура: «эпоха танцплощадок» (4 часа; лекция с применением техники обратной связи; презентация творческих проектов).

Танцплощадки как новый вид танцевального пространства: понятие, характерные признаки. Альтернативы танцплощадкам: «дворовые» танцы, ДК, клубы и др. Время проведения танцев. Танцы и идеология: формирование танцевального «канона» советского человека в 1920-30-е гг. Народный «культ» танго, фокстрота, чарльстона. Отношение власти к

танцплощадкам. Рекреационная и коммуникативная функции танцевальной культуры как ведущие в «эпоху танцплощадок». Танцы как вид досуга, инициация, криминогенная среда. Танцевально-музыкальная эстрада: ведущие композиторы и мелодии (довоенный и послевоенный периоды). «Танцевальная» мода в одежде и дресс-код. Хореографическое самообразование. Танцевальная культура в контексте оппозиции «город-деревня».

Практическая внеаудиторная работа (с последующей презентацией результатов): творческая работа: индивидуальный / в группах подбор репертуара (виды танцев, музыкальное сопровождение) для составления программы танцевального вечера периодов 1920-х, 1930-х, 1940-х, 1950-х гг.

Тема 4. Советская танцевальная культура: «эпоха дискотек» (4 часа, лекция с применением техники обратной связи; лекция с элементами практического занятия)

1960-е гг. как переходный период между двумя этапами развития советской танцевальной культуры. Буги-вуги и твист – «революция» танцплощадок 1960-х гг. Советские твистовые мелодии и композиторы. Эпоха «оттепели» и ее влияние на репертуар танцплощадок. Возникновение дискотек как принципиально нового пространства бытования танцевальной культуры: понятие, характерные признаки. Рок-н-ролл – символ танцевальной культуры 1970-х. Феномен советской бальной хореографии. Танцевальное образование. Стилль диско (1980-е гг.): музыка (зарубежные исполнители, советские ВИА и рок-группы), мода. Идентификационная функция танцевальной культуры во второй половине XX века. Главные особенности советского этапа развития танцевальной культуры: двойственность развития, возрастная дифференциация, связь с идеологией, жесткая регламентация, монолитность, городской характер.

Практическая аудиторная работа: просмотр и аналитический разбор эпизодов, связанных с танцевальной культурой, кинофильмов «Кавказская

пленница», «Дамы приглашают кавалеров», «Танцплощадка» и т.д.; контент-анализ советских журналов 1960-1980-х гг. («Журнал мод», «Работница», «Крестьянка» и пр.) с целью выявления тенденций, типичных для данного периода развития танцевальной культуры.

Тема 5. Танцевальная культура постсоветской России (рубеж XX-XXI вв.) (2 часа, лекция с применением техники обратной связи; исследовательский проект)

Дисотеки 1990-х - начала 2000-х: унаследованные традиции и новые явления. Влияние зарубежной музыкальной индустрии. Клуб как новое пространство бытования танцевальной культуры. Клубная культура: танцевальные стили, музыка, мода, поведенческие кодексы. Танцевальная культура и индустрия здоровья, спорта, образования, качественного досуга. Ключевые особенности и тенденции танцевальной культуры XXI века: полный разрыв с истоками (народным танцем), массовый характер, многообразие видов и форм без жесткой социальной дифференциации, полифункциональность, свободный характер развития, городская локализация, мозаичность, мультикультурный характер, «оповседневнивание».

Практическая внеаудиторная работа: социологическое мини-исследование, проводимое индивидуально/ группой студентов (по желанию):

1. экспресс-опрос в малой группе (30-50 чел.) (студенческая группа, школьный класс, коллектив соседей и т.п.) «Степень вовлеченности современного населения в танцевальную культуру» с последующей систематизацией и аналитической обработкой результатов;
2. интервью с одним из активных носителей танцевальной культуры (участник танцевальной студии, преподаватель танцев, ди-джей и т.п.) с последующей аналитической обработкой результатов.

Входной контроль.

Цель: определить исходный уровень знаний в рамках дисциплины, оценить степень готовности изучения дисциплины. На основе полученного анализа скорректировать методику прохождения дисциплины.

Виды входного контроля: устный экспресс-опрос.

Промежуточный контроль.

Цель: определить степень усвоения изучаемого материала, выделить слабые звенья в этом процессе, оценить знания студентов в соответствии с балльно-рейтинговой системой, отследить интенсивность самостоятельной работы студентов. На основе полученных результатов скорректировать методику проведения занятий.

Виды текущего контроля в соответствии с графиком:

- устный экспресс-опрос
- семинар-дискуссия
- эссе
- творческая работа
- контент-анализ
- исследовательский проект

Выходной (итоговый) контроль.

Цель: определить уровень полученных знаний студентов.

Виды выходного контроля: устное испытание, аналогичное зачету (оценка за итоговое испытание составляет часть общей оценки за работу в течение семестра).

При оценивании результатов освоения дисциплины (текущей и промежуточной аттестации) применяется балльно-рейтинговая система.

Оценка итоговых знаний и умений студентов

Конкретная оценка студентов в итоге изучения учебного курса:

- «отлично» (91-100 баллов): высокий уровень знания теории и истории танцевальной культуры;

- «хорошо» (80-90 баллов): близкий к высокому уровень знания теории и истории танцевальной культуры;
- «удовлетворительно» (60-79 баллов): средний уровень знания теории и истории танцевальной культуры;
- «неудовлетворительно» (менее 60 баллов): низкий уровень знания теории и истории танцевальной культуры.

Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для успешного освоения дисциплины необходимо следующее материально-техническое обеспечение занятий средствами мультимедийной оргтехники с целью ознакомления студентов с материалами презентаций, видеофильмов, музыкальными записями и т.п.:

- персональный компьютер (ноутбук)
- стереосистема
- проектор
- экран.

2. Публикация результатов НИР

Заключение

В ходе выполнения IV этапа ПНИР были достигнуты следующие результаты.

Обобщены и систематизированы результаты предыдущих трех этапов выполнения ПНИР, на основе чего подготовлена к печати в рецензируемом научном журнале, включенном в перечень ВАК, итоговая статья «Танцевальная культура: проблема дефиниции и построения теоретической модели».

На базе собранных в ходе выполнения ПНИР и полученных в ходе достижения поставленных на каждом из этапов целей и задач результатов подготовлен к представлению на обсуждение на кафедре культурологии и СКД УРФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина текст диссертационной работы по теме «Феномен танцевальной культуры в динамике социокультурного контекста России XX-XXI вв.».

Обоснована актуальность выбранной темы, проанализирована степень разработанности поставленной проблемы. Объектом диссертационного исследования стал феномен танцевальной культуры, предметом – танцевальная культура России XX-XXI вв. Цель диссертационного исследования состоит в анализе феномена танцевальной культуры и его социокультурной обусловленности на примере России XX-XXI вв.

Специфика избранной темы и сложность структуры изучаемого объекта определили теоретические и методологические основы исследования, базирующиеся на методологии междисциплинарного комплексного анализа с применением как общенаучных, так и частнонаучных методов. Основными методами и подходами в рамках данной работы стали принцип системного анализа, феноменологический подход, структурно-функциональный подход, сравнительно-исторический подход, культурантропологический подход, семиотический подход.

В ходе проведения диссертационного исследования были получены следующие результаты, соответствующие критерию научной новизны:

1. Уточнены понятия «танец» и «бытовой танец», где данные категории рассмотрены как социокультурные феномены, предложено определение понятия «танцевальная культура», выявлена сущностная и иерархическая связь танцевальной культуры с культурой повседневности.

2. Проанализирована структура танцевальной культуры, систематизированы ее функции, разработана теоретическая модель феномена «танцевальная культура».

3. Предложена периодизация развития танцевальной культуры в России на протяжении XX-XXI вв.

4. Исследованы особенности танцевальной культуры Советской России.

5. Выявлены основные тенденции танцевальной культуры на рубеже XX-XXI вв.

Теоретическая значимость исследования состоит в концептуализации танцевальной культуры как сложносоставного и полифункционального феномена, выражающего специфику окружающего его социокультурного контекста. Диссертация задает методологические возможности для дальнейшего культурологического анализа танцевальной культуры в различные историко-культурные эпохи и на материале иных (не только российских) пространственно-географических, этнических и т.д. реалий. Результаты диссертационного исследования могут выступать базой для дальнейших научных разработок в области культурологии, культурной антропологии, социологии культуры, истории, искусствоведения.

Практическая значимость исследования многогранна. Полученные результаты могут быть плодотворно использованы в деятельности учреждений сферы досуга, дополнительного образования (как теоретическая база при разработке мероприятий, проектов, курсов в рамках танцевальной культуры), органов государственного управления (для разработки эффективных программ в области культурной политики), а также в образовательных программах высших учебных заведений России как материал для подготовки квалифицированных и профессиональных

специалистов в области социально-культурной деятельности. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при разработке и чтении курсов «История культуры», «История искусства», «Социология культуры», а также для создания специальных курсов, посвященных феномену танцевальной культуры, истории танца.

Практическую реализацию материалы ПНИР получили в ходе разработки авторского спецкурса «Танцевальная культура в России XX-XXI вв.» для студентов гуманитарных специальностей. Актуальность данного спецкурса определяется необходимостью более пристального внимания к изучению танцевальной сферы социокультурного развития, которое на сегодняшний день остается слабо вовлеченным в круг программных педагогических разработок, между тем являясь способствующим формированию самостоятельного творческого, аналитического мышления, исследовательских навыков, навыков восприятия и интерпретации аудио- и визуальных текстов, общекультурной эрудиции студенческой молодежи. Обозначены объект и предмет, цель и задачи, методологическая основа, практическая значимость для студентов данного курса. Трудоемкость дисциплины составляет 0,5 зачетных единиц (общая трудоемкость – 18 аудиторных часов, в том числе лекции – 10 часов, практические занятия – 8 часов). Тематический план включает пять тематических блоков:

1. «Танцевальная культура: теоретический аспект» (4 часа, вводная лекция с применением техники обратной связи; семинар-программируемая дискуссия);
2. «Дореволюционная танцевальная культура» (2 часа, лекция с применением техники обратной связи; эссе);
3. «Советская танцевальная культура: «эпоха танцплощадок» (4 часа; лекция с применением техники обратной связи; презентация творческих проектов);

4. «Советская танцевальная культура: «эпоха дискотек» (4 часа, лекция с применением техники обратной связи; лекция с элементами практического занятия);

5. «Танцевальная культура постсоветской России (рубеж XX-XXI вв.)» (2 часа, лекция с применением техники обратной связи; исследовательский проект).

Разработана система входного, промежуточного, выходного контроля (цели, виды, критерии оценки знаний и умений), требования к материально-техническому обеспечению дисциплины.

Список использованных источников

1. Адоньева, С. Дух народа и другие духи [Текст] / С. Адоньева. – СПб.: Амфора, 2009. – 287 с.
2. Адоньева, С. Б. Категория настоящего времени: (антропологические очерки) [Текст] / С. Б. Адоньева. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. – 176 с.
3. Акуленок, С.В. История развития бальных танцев в СССР и России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rdu.ru/goldfundrus>.
4. Амашукели, А.В. Эстетика танца [Текст]/ А.В. Амашукели // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Материалы науч. конф. – Серия «Symposium», вып. 16. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 10–13.
5. Амиргамзаева, О.А., Усова, Ю.В. Самые знаменитые мастера балета России [Текст] / О.А. Амиргамзаева, Ю.В. Усова. – М.: Вече, 2002. – 480 с.
6. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов [Текст]: автореф. дис. ... канд. культурологии / М.В. Атинатова. – Саранск, 2000. – 18 с.
7. Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира [Текст] / В.Е. Баглай. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 416 с.
8. Бакина, С.Ю. История развития эротических форм в хореографии [Электронный ресурс] // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». – 2007. – № 2 (8). – Режим доступа к журналу: <http://analiculturolog.ru>.
9. Бахрушин, Ю.А. История русского балета: учеб. пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ. Изд. 3-е [Текст] / Ю.А. Бахрушин. - М.: Просвещение, 1977. – 287 с.

10. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. Пер. Е. Руткевич. – М.: «Медиум», 1995. – 323 с.
11. Бердинских, В. Речи немых. Повседневная жизнь русского крестьянства в XX веке [Текст] / В. Бердинских. – М.: Ломоносовъ, 2011. – 328 с.
12. Берхгольц, Ф.-В. Дневник камер-юнкера Фридриха-Вильгельма Берхгольца. 1721-1725. Ч. 1, 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mikv1.narod.ru/text/Berchgolc2.htm>.
13. Блок, Л. Д. Классический танец: История и современность [Текст] / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
14. Бойм, С. Общие места: Мифология повседневной жизни [Текст] / С. Бойм. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 312 с.
15. Брусиловская, Л.Б. Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля) [Текст] / Л.Б. Брусиловская // Общественные науки и современность. – 2000. - № 1. – С.163-174.
16. Брусницына, А.Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографических коллективах учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход [Текст]: автореф. дис. ... канд. пед. наук/ А.Н. Брусницына. – Москва, 2008. – 26 с.
17. Будникова, Е.А. Символика танца в русской литературе XIX-XX вв. [Электронный ресурс] // International Scientific and Technical Library. – Режим доступа: <http://interlibrary.narod.ru/>
18. Булавка, Л.А. Феномен советской культуры [Текст] / Л.А. Булавка. – М.: Культурная революция, 2008. – 288 с.
19. Бурнаев, А.Г. Синтезис танцевального искусства XX века [Текст] / А.Г. Бурнаев // Онтологизм искусства на рубеже веков. – Саранск, 2000. – С. 26-36.
20. Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности [Текст] / Б. Вальденфельс // Социо-Логос: Общество и сферы смысла. Вып. 1. – М.: Прогресс, 1991. – С. 17–23.

21. Ванслов, В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета [Текст] / В.В. Ванслов. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.
22. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец [Текст] / М.Е. Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1963. – 282 с.
23. Вашкевич, Н.Н. История хореографии всех веков и народов [Текст] / Н.Н. Вашкевич. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – 192 с.
24. Веселая старина: об увеселениях русского двора при Петре I; о первых балах в России [Текст] / Сост. Тетенькина Т.Г. – Калининград: Янтарный сказ, 2005. – 77 с.
25. Волков, В.В. Концепция культурности, 1935-1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени [Текст] / В.В. Волков // Социологический журнал. – 1996. - № 1-2. – С. 194–213.
26. Волошин, М. Культура танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ndolya.boom.ru/volosh/tanez.htm>.
27. Волошин, М. О смысле танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kitezh.onego.ru/tanec.html>.
28. Волошин, М. Танец [Текст] / Волошин М. // Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 392–404.
29. Герасимова, И.А. Философское понимание танца [Текст] / И.А. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50–63.
30. Голейзовский, К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 326 с.
31. Гуревич, П.С., Шульман, О.И. Ментальность, менталитет. Культурология XX век. Энциклопедия. Т.2. СПб., 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/levit01/txt072.htm#18>.
32. Даль, В.И. Пословицы русского народа [Текст] / В.И. Даль. – М.: Издательство Астрель, 2000. – 752 с.
33. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. Т. 4 / В.И. Даль. – М.: Рус.яз., 1980. – 684 с.

34. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Капитализм и шизофрения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm.
35. Демидов, А.Б. Феномены человеческого бытия [Текст] / А.Б. Демидов. – Минск: Экономпресс, 1999. – 180 с.
36. Дильтей, В. Сущность философии [Текст] / В. Дильтей. Перевод с немецкого под ред. М. Е. Цельтера. – М.: Интрада, 2001. – 155 с.
37. Додон, Л.Л. О культуре поведения советского молодого человека [Текст] / Л.Л. Додон. – Л., 1952. – 32 с.
38. Дубин, Б.В. Быт, бытовщина, обыденность: Идея и история повседневности в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.el-history.ru/node/442>.
39. Дубин, Б.В. Россия нулевых: политическая культура – историческая память – повседневная жизнь [Текст] / Б.В. Дубин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 391 с.
40. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры [Текст] / Е.В. Дуков. – М.: Классика-XXI, 2003. – 256 с.
41. Жиленко, М.Н. Танец как протокоммуникация [Электронный ресурс] // Вопросы культурологии: Сборник аспирантских работ. – М.: ГАСК, 1999. – Режим доступа: <http://gask.countries.ru>.
42. Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС об «отрицательной роли в деле коммунистического воспитания» западной песенно-танцевальной музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55481>.
43. Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС с согласием секретаря ЦК КПСС об «ослаблении идеологического контроля за содержанием и качеством исполнения репертуара в концертно-зрелищных учреждениях страны» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55434>.
44. Захаров, Р.В. Слово о танце [Текст] / Р.В. Захаров. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 160 с.

45. Захарова, О. Ю. Русские балы и конные карусели: история рус. балов и рыцарских конных каруселей [Текст] / О.Ю. Захарова. – М.: Гласность, 2000. – 183 с.
46. Захарова, О.Ю. Русский бал XVIII - начала XX века. Танцы, костюмы, символика [Текст] / О.Ю. Захарова. – М.: Центрполиграф, 2010. – 472 с.
47. Зборовец, И.В. Танцплощадки 50-х годов XX столетия как социокультурный феномен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nbuu.gov.ua/articles/2004/04zivcsp.pdf>.
48. Золотухина–Аболина, Е.В. Повседневность: философские загадки [Текст] / Е.В. Золотухина–Аболина. – Киев: Ника-Центр, 2006. – 256 с.
49. Иванов, К.А. Золотой век Средневековья. Как жили люди в эпоху рыцарей и трубадуров [Текст] / К.А. Иванов. – М.: Вече, 2008. – 464 с.
50. Ионин, Л.Г. Основания социокультурного анализа [Текст] / Л.Г. Ионин. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 151 с.
51. Ионин, Л.Г. Повседневная культура [Текст] / Л.Г.Ионин // Культурология XX век. Энциклопедия. В 2 т. Т.2. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С.122.
52. История русского танца [Текст] / Под ред. Аленковской А.А. – М.: Просвещение, 1995. – 368 с.
53. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.
54. Каганский, В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: Сборник статей [Текст] / В.Л. Каганский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
55. Каменец-Подольский, П. Танцы [Текст] / П. Каменец-Подольский // Популярная энциклопедия искусств. Музыка, танцы, балет, кинематограф. – СПб.: Диля, 2001. – С. 239–295.
56. Кауль, Н. Как научиться танцевать. Спортивные бальные танцы [Текст] / Н. Кауль. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 352 с.

57. Климов, А.А. Основы русского народного танца [Текст] / А.А. Климов. – М.: Искусство, 1981. – 270 с.
58. Климова, О. Что такое бал? [Текст] // Человек без границ. – 2008. – № 5 (30). – С.16– 19.
59. Кнабе, Г.С. Диалектика повседневности [Текст] / Г.С. Кнабе // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 26– 46.
60. Кнабе, Г.С. Диалектика повседневности [Текст] // Г.С. Кнабе. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. – М.: Наука, 1993. – С. 17– 170.
61. Коган, Л.Н. Теория культуры: Учеб. пособие [Текст] / Л. Н. Коган. – Екатеринбург: УрГУ, 1993. – 160 с.
62. Козлова, Н.Н. Социология повседневности: перестройка ценностей [Текст]/ Н.Н. Козлова // Общественные науки и современность. 1992. - №3. - С.48-56.
63. Козлов, А. Козел на саксе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musiclab.ru/KOZEL.html>.
64. Колесникова, А.В. Бал в России: XVIII – начало XX века [Текст] / А.В. Колесникова. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – 304 с.
65. Комиссаренко, С.С. Культурные традиции русского общества [Текст] / С.С. Комиссаренко. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2003. – 300 с.
66. Кондаков, И.В. История культуры повседневности. Аннотация авторского учебного курса РГГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://curriculum.rsuh.ru/index.php?option=content&task=view&id=528&Itemid=26>.
67. Короткова, М.В. Московский дворянский бал XVIII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/history/35355.php>.
68. Королева, Э.А. Ранние формы танца [Текст] / Э.А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
69. Костомаров, Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей [Текст] / Н.И. Костомаров. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 1024 с.

70. Кравченко, А. И. Культурология [Текст]: Словарь / А. И. Кравченко. – 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2001. – 672 с.
71. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра [Текст] / В.М. Красовская. – Л.: Искусство, 1981. – 286 с.
72. Красовская, В.М. История русского балета: учебное пособие [Текст] / В.М. Красовская. – Л.: Искусство, 1978. – 231 с.
73. Красовская, В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века [Текст] / В.М. Красовская. – Л.: Искусство, 1958. – 309 с.
74. Кром, М.М. Повседневность как предмет исторического исследования [Текст] // История повседневности. Сборник научных работ / Отв. ред. М. М. Кром. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 7–14.
75. Круглова, Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма / Т. А. Круглова. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2005. – 384 с.
76. Кружнов, Ю. Н. Ассамблеи [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Санкт-Петербург». – Режим доступа: <http://www.encspb.ru/article.php?kod=2804016222>.
77. Кружнов, Ю.Н. Балы [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Санкт-Петербург». – Режим доступа: <http://www.encspb.ru/article.php?kod=2804016236>.
78. Кружнов, Ю.Н. Танцклассы [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Санкт-Петербург». – Режим доступа: <http://www.encspb.ru/article.php?kod=2804016327>.
79. Круткин, В.Л. Телесность человека в онтологическом измерении [Текст] // В.Л. Круткин. – Общественные науки и современность. – 1997. – № 4. – С. 143–151.
80. Куракина, С.Н. Феномен танца (социально-философский анализ) [Текст]: дис. канд. филос. наук / С.Н. Куракина. – Р н/Д, 1994. – 131 с.

81. Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности [Текст]: автореф. дис. ... канд. культ./ Н.В. Курюмова. – Екатеринбург, 2011. – 26 с.
82. Кэмп, Д. Философские проблемы танцевальной критики [Текст] / Д. Кэмп. – М., 1981.
83. Лебина, Н.Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920-1930 годы [Текст] / Н.Б. Лебина. – СПб.: Журнал «Нева», изд.-торговый дом «Летний сад», изд-во «Kikimora», 1999. – 320 с.
84. Лебина, Н.Б. Танцы [Электронный ресурс] // XX век: Словарь повседневности. – Режим доступа: http://www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=1844&n=95.
85. Лейбович, О.Л. В городе М. Очерки социальной повседневности советской провинции в 40-50-х гг. [Текст] / О.Л. Лейбович. – 2-е изд., испр. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), фонд Первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2008. – 295 с.
86. Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре [Текст] / В. Д. Лелеко. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств, 2002. – 304 с.
87. Лихачева, Л.С. История этикета в культуре России XVIII – начала XX века: Учеб. пособие [Текст] / Л.С. Лихачева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. – 52 с.
88. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) [Текст] / Ю.М. Лотман. – 2-е изд., доп. – СПб.: Искусство-СПБ, 2006. – 413 с.
89. Лотман, Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн, 1992. – Т. I. – С.248–268.
90. Луговая, Е.К. О невербальной форме общения в культуре [Текст] / Танец как язык и миф // Вестник МГУ. – Серия 6. –1991. – № 3. – С. 54–56.

91. Луговая, Е.К. Философия танца [Текст] / Е.К. Луговая. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – 131 с.
92. Лукаш, Н. П. Культура и человек в советской повседневности 60-70-х годов [Текст]: автореф. дис. канд. культуролог. наук / Н. П. Лукаш. – Нижневартовск: 2008. – 28 с.
93. Лукаш, Н. П. Повседневная культура советских шестидесятых [Текст] / Н. П. Лукаш // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 48. – С. 120–126.
94. Лукиан. О пляске [Текст] // Лукиан. – Собр. соч.: В 2 т. – М., Л.: ACADEMIA, 1935. – Т. 2. – С.49–80.
95. Марков, Б. В. Культура повседневности [Текст]: учеб. пособие / Б. В. Марков. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
96. Марков, Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры [Текст] / Б.В. Марков. – СПб.: Издательство «Алетейя», 1999. – 304 с.
97. Марченко, Н.А. Быт и нравы пушкинского времени [Текст] / Марченко Н.А. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 432 с.
98. Маяковский, В.В. Послушайте! (Стихотворения. Поэмы. Пьесы.) [Текст] / В.В. Маяковский. – Екатеринбург: У-Фактория, 2001. – 592 с.
99. Моруна, Л. П. Ритуальный танец и миф [Текст] / Л.П. Моруна // Религия и нравственность в секулярном мире: материалы науч. конф. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.118–124.
100. Моруна, Л.П. Танец в системе массовой культуры [Текст] / Л.П. Моруна // Российская массовая культура конца XX века: материалы круглого стола. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 120–122.
101. Народы Европейской части СССР [Текст]: в 2 т. Т. 1 / Под ред. В.А. Александрова и др. – М.: Наука, 1964. – 984 с.
102. Некрылова, А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII - нач. XX в. / А.Ф. Некрылова. – 3-е изд., доп. и испр. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 254 с.

103. Нетужилова, Н.А. Миф и ритуал как первооснова искусства танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ftp://lib.herzen.spb.ru/text/netuzhilova_106_256_259.pdf.
104. О'Махоуни, М. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура [Текст] / М. О'Махоуни. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 296 с.
105. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., доп. [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: А ТЕМП, 2004. – 944 с.
106. Орлов, И.Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления [Текст] / И.Б. Орлов. – М.: ГУ-ВШЭ, 2010. – 328 с.
107. Осинцева, Н.В. Причина происхождения танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/53395669.pdf>.
108. Паперный, В.З. Культура Два / В.З. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 408 с.
109. Петроченко, Н.В. К вопросу о происхождении сущности танца [Текст] //Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегиональный сборник научных статей молодых ученых / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. Вып. 2. – С.115–119.
110. Петрушевская, Л.С. Незрелые ягоды крыжовника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.tr200.net/v.php?id=35803>.
111. Репрезентации телесности. Сборник научных статей [Текст] / Сост. Г.И. Зверева. – М.: РГГУ, 2003. – 272 с.
112. Ромм, В.В. Танец и секреты древнейших цивилизаций [Текст] / В.В. Ромм. – Новосибирск: НГК, 2002. – 456 с.
113. Руга, В. Повседневная жизнь Москвы. Москва НЭПовская. Очерки городского быта [Текст] / В. Руга, А. Кокорев. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. – 592 с.

114. Руга, В. Повседневная жизнь Москвы. Очерки городского быта начала XX века [Текст] / В. Руга, А. Кокорев. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 740, [12] с.
115. Русские народные танцы [Электронный ресурс] // Славянская библиотека. – Режим доступа: http://slavlib.ru/viewpage.php?page_id=43.
116. Сайт о советской эпохе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sovetika.ru/index.html>.
117. Сальникова, Е.В. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. Изд. 2-е. [Текст] / Е.В. Сальникова. – М.: Издательство ЛКИ, 2012. – 472 с.
118. Сахаров, И.П. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. Спб., 1885. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slavs.org.ua/ipsakharov-skazaniya-russkogo-naroda>.
119. Семина, В.С., Баженова, Т.П. Европейские мотивы в архитектонике праздничной и развлекательной культуры России XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». – Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/journal/arhiv/article/journal/2007/16-7/286-00285.html>.
120. Сироткина, И.Е. Свободное движение и пластический танец в России [Текст] / И.Е. Сироткина. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.
121. Советское наследство. Отражение прошлого в социальных и экономических практиках современной России [Текст] / Под ред. Л.И. Бородкина, Х. Кесслера, А.К. Соколова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 351 с.
122. Стиль диско. Одежда в стиле диско. Мода 70-х и 80-х гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.retromoda.ru/categories/styles/disco>.
123. Ширяев, В. Советский твист [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.valeryshiryaev.ru/songs/233>.

124. Столяров, В.И. Философско-культурологический анализ физической культуры [Текст] / В.И. Столяров // Вопросы философии. – 1988. – № 4. – С. 78-91.
125. Танец [Текст] // Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 1600 с. – С.1307.
126. Танец [Электронный ресурс] // Театральная энциклопедия. – Режим доступа: <http://culture.niv.ru/doc/theatre/encyclopedia/414.htm#ab8353>.
127. Танец [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet/article/d/d2/1006346.htm>.
128. Толстых, В.И. Мы были. Советский человек как он есть [Текст] / В.И. Толстых. – М.: Культурная революция, 2008. – 768 с.
129. Толстых, И.Н., Грищук, Г.Н. Культура танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://abc.vvsu.ru/Books/pr_kultura_tanca.
130. Тело в русской культуре. Сборник статей [Текст] / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с.
131. Уральская, В.И. Природа танца [Текст] / В.И. Уральская. – М.: Советская Россия, 1981. – 112 с.
132. Уральская, В.И. Рождение танца [Текст] / В.И. Уральская. – М.: Советская Россия, 1982. – 144 с.
133. Устинова, Т.А. Избранные русские народные танцы / Т.А. Устинова. – М., 1996. – 478 с.
134. Утехин, И. В. Очерки коммунального быта [Текст] / И. В. Утехин. – М.: 2001. – 248 с.
135. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст] / А.Я. Флиер. – М.: Академический проект, 2006. – 496 с.
136. Флорида, Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее [Текст] / Р. Флорида. – М.: Классика-XXI, 2005. – 430 с.
137. Фомин, А.С. Социокультурные аспекты философии танца [Текст] / А.С.Фомин // Философия образования. – 2007. – № 4 (21). – С.229–230.

138. Фомин, А.С., Фомин, Д.А. Осмысление танца в образовательных технологиях [Текст] / А.С. Фомин, Д.А. Фомин // Современные наукоемкие технологии. – 2004. – № 5. – С. 55–58.
139. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. – М.: Издательство «Гнозис», 1993. – 464 с.
140. Хмельницкая, И.Б. Спортивные общества и досуг в столичном городе начала XX века: Петербург и Москва [Текст] / И.Б. Хмельницкая. – М.: Новый хронограф, 2011. – 336 с.
141. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца [Текст] / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.
142. Чернышова, С.Л. Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации [Текст]: автореф. дис. ... канд. культ./ С.Л. Чернышова. – СПб., 2009. – 26 с.
143. Шаповалов, М.Ф. Народные сюжетные танцы [Текст] / М.Ф. Шаповалов. – М.: Советская Россия, 1966. – 104 с.
144. Шубина, М. П. О понятии и природе повседневности / М. П. Шубина // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 42, Сер. «Общественные науки». – Вып. 1. – С. 55–62.
145. Шубинский, С.Н. Первые балы в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=14141&ob_no=14150.
146. Шюц, А. Возвращающийся домой [Текст] / Шюц А. // Социологические исследования. 1995. – № 2. – С.12–25.
147. Шюц, А. Структуры повседневного мышления [Текст] // А. Шюц // Социологические исследования. 1988. – № 2. – С. 129–137.
148. Элиас, Н. Понятие повседневного [Текст] // Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. В 2 т. / Н. Элиас; Пер. А. М. Руткевича. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001.

149. Эльяш, Н.И. Образы танца [Текст] / Н.И. Эльяш. – М.: Знание, 1970. – 239 с.
150. Эпштейн, М. Н. Великая Сось / М. Н. Эпштейн. – Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2006. – 272 с.
151. Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению: собранное от разных авторов [Текст] / Ред.-сост. Т. Г. Тетенькина. – Калининград: Янтарный сказ, 2005. – 80 с.
152. Ясенов, Е. Весь этот твист (танцы и танцплощадки Донецка 1950–60-х годов) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://infodon.org.ua/donetsk/151>.
153. Blacking, John, Kealiinohomoku, Joann W. The Performing arts: music and dance [Электронный ресурс] / Berlin: Walter de Gruyter, 1979. – 344p. – Режим доступа: http://books.google.com/books?id=QKs16WBAaiIC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
154. Dance // The New Encyclopaedia Britannica: In 30 v. 15-th edition. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/150714/dance>.
155. Ellis, H. The Art of Dancing [Электронный ресурс] // The Dance of Life. – New-York and Boston: Houghton Mifflin Company, 1923. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.net.au/ebooks03/0300671.txt>.